

Eraldo Pêra Rizzo



ATOR E ESTRANHAMENTO

Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rizzo, Eraldo Pêra

Ator e estranhamento : Brecht e Stanislavski, segundo
Kusnet / Eraldo Pêra Rizzo. – São Paulo : Editora SENAC São
Paulo, 2001.

Inclui caderno de fotos.

Bibliografia.

ISBN 85-7359-204-4

1. Arte dramática 2. Brecht, Bertolt, 1898-1956 – Crítica e
interpretação 3. Kusnet, Eugênio, 1898-1975 – Crítica e
interpretação 4. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938 – Crítica
e interpretação 5. Teatro – História e crítica I. Título.

01-3017

CDD-809.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : História e crítica 809.2



ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO SENAC NO ESTADO DE SÃO PAULO

Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de Assis Salgado

Superintendente de Operações: Darcio Sayad Maia

EDITORA SENAC SÃO PAULO

Conselho Editorial: Luiz Francisco de Assis Salgado

Clairton Martins

Luiz Carlos Dourado

Darcio Sayad Maia

A. P. Quartim de Moraes

Editor: A. P. Quartim de Moraes (quartim@sp.senac.br)

Coordenação de Prospecção Editorial: Isabel M. M. Alexandre (ialexand@sp.senac.br)

Coordenação de Produção Editorial: Antonio Roberto Bertelli (abertell@sp.senac.br)

Edição de Texto: Luiz Carlos Cardoso

Preparação de Texto: Silvana Vieira

Revisão de Texto: Adalberto Luis de Oliveira

Jussara Rodrigues Gomes

Márcio Della Rosa

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Fabiana Fernandes

Capa: Sidney Itto

Gerência Comercial: Marcus Vinicius Barili Alves (vinicius@sp.senac.br)

Vendas: José Carlos de Souza Jr. (jjr@sp.senac.br)

Administração: Rubens Gonçalves Folha (rfolha@sp.senac.br)

ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA EDITORA SENAC SÃO PAULO EM TIMES NEW ROMAN E IMPRESSA PELA BARTIRA GRÁFICA E EDITORA LTDA. EM OFF-SET SOBRE PAPEL OFF-SET CHAMBRIL BOOK 90 G/M² DA INTERNATIONAL PAPER DO BRASIL LTDA. EM JULHO DE 2001.

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora SENAC São Paulo

Rua Rui Barbosa, 377 – 1ª andar – Bela Vista – CEP 01326-010

Caixa Postal 3595 – CEP 01060-970 – São Paulo – SP

Tel. (11) 284-4322 – Fax (11) 289-9634

E-mail: eds@sp.senac.br

Home page: <http://www.sp.senac.br>

© Eraldo Pêra Rizzo, 2001

SUMÁRIO

7	Nota do editor
13	Prefácio – Teatro: debate para estudo <i>Fausto Fuser</i>
19	Apresentação – Eraldo Rizzo e a síntese possível <i>Sérgio de Carvalho</i>
27	Observação sobre palavras e autores
31	Introdução
39	O teatro épico
53	Brecht e Stanislavski
81	Kusnet e a dualidade do ator
115	Conclusão
125	Glossário
135	Referências bibliográficas
139	Índice onomástico

NOTA DO EDITOR

O estranhamento ou distanciamento preconizado por Bertolt Brecht firmou-se na segunda metade do século XX como uma dessas formulações sobre arte (no caso, a arte da interpretação) que se pode contestar e minimizar, alegando até que a obra de ficção dramática de seu autor se mantém genial sem isso, mas que não se pode ignorar. Todos os atores, hoje, de algum modo se envolvem em seu trabalho com essa técnica ou meio expressivo, assim como todos se envolvem com a teoria e a prática de outro grande mestre do teatro no século findo, o russo Stanislavski.

Mas outro russo, nascido no mesmo ano em que Brecht e vindo para o Brasil em 1927, deu uma contribuição que representa a síntese possível do método de Stanislavski e do *Órganon* brechtiano. Foi Eugênio Kusnet, ator com vocação para o estranhamento e também para as emoções stanislavskianas, que deixou três livros sobre interpretação.

Eraldo Rizzo, também ator, diretor teatral e professor de interpretação, ex-discípulo de Kusnet, põe nesta obra muito de sua experiência adquirida no estudo e aplicação dos métodos desses três grandes mestres.

É mais uma contribuição do SENAC de São Paulo ao conhecimento de sutilezas e fascínios da admirável arte do ator.

A meus filhos

Olavo
Baltazar
Gabriel

Ninguém pode pois escrever sem tomar
apaixonadamente partido (qualquer que seja o
distanciamento aparente de sua mensagem) sobre
tudo o que vai bem ou vai mal no mundo.

Roland Barthes

PREFÁCIO

Teatro: debate para estudo

É uma ilusão acreditar que o teatro brasileiro se renovou de um só golpe com o grande sucesso no Rio de Janeiro de *Vestido de noiva* dirigido por Ziembinski, em dezembro de 1943. Menos verdadeira ainda é a afirmativa de que o diretor polonês “criou a consciência teatral brasileira”, como ele mesmo afirmou. Graças a uma imprensa polonesa ufanista e medíocre, o ator e diretor chegou a passar para a enciclopédia teatral de Varsóvia, literalmente, como “o pai do teatro brasileiro” – o que, sem esquecermos os seus muitíssimos méritos artísticos, está bem distante da verdade histórica, além de ser ofensa a uma legião de jornalistas, dramaturgos, artistas e intelectuais que, ao longo da história do teatro e da inteligência brasileira, criaram as bases do que é hoje a nossa arte teatral.

Buscava-se, havia tempos, a renovação, aliada ao conhecimento do teatro. Desde o surgimento do Teatro do Estudante redobram-se os esforços no sentido de ampliar os conhecimentos teatrais, séria e competentemente. A imprensa carioca sobretudo, povoada naqueles dias por intelectuais apaixonados pela causa das artes nacionais, enchia páginas de incentivo aos artistas, de envolvimento com os poderes dominantes naquele sentido, de emulação aos espectadores. Os maiores nomes das letras e da imprensa brasileira juntam-se ao coro dos Comediantes e do Teatro do Estudante do Brasil, sob a batuta de Pascoal Carlos Magno.

No dia 10 de setembro de 1943, na cidade do Rio de Janeiro, Os Comediantes ofereciam aos interessados um curso de conferências do crítico teatral Fortunat Strowski, membro do Instituto da França, professor da Sorbonne e da Faculdade Nacional de Filosofia. O professor Strowski intitulou o seu curso de “Em busca

do tempo mal-empregado – através do carro de Téspis”, em que conduzia a sua platéia para os seguintes tópicos: Origem e essência do teatro; Necessidade de reconduzir o teatro ao seu verdadeiro destino; Da comédia de costumes à tragédia; Os novos horizontes da arte dramática; De Lenormand a Eugene O'Neill; A direção teatral moderna e seus mistérios; O ator – realismo ou poesia; A ilusão dramática; e, finalmente, O teatro, arte soberana.

Um curso, como se vê, ainda hoje muito interessante. Mesmo assim, não teve o êxito desejado com o grupo a que se destinava. Isso não abateu o ânimo de Santa Rosa, líder dos Comediantes, que lutou até obter a implantação, na década seguinte, do Curso Prático de Teatro, pelo Serviço Nacional do Teatro, do Ministério da Educação.

Naquela altura, Santa Rosa declara:

Em primeiro lugar, temos uma preocupação dominante: a escola de teatro que corresponde a uma necessidade fundamental. Sem ela, tudo será precário, instável, negativo. É preciso aprender, antes de mais nada; aprender com humildade, na certeza de que sabemos muito pouco ou mesmo nada. Não é possível um renascimento, quero dizer, um nascimento do teatro brasileiro, se todo mundo se baseia na intuição ou, como se diz nos meios do samba, na “bossa”. [...] É preciso ser um pouco mais do que um intuitivo; é preciso um conhecimento sério, honesto, conquistado segura e laboriosamente. Naturalmente, tudo será inútil se não houver a vontade de aprender, que falta a muita gente, e se ninguém quiser reagir contra a própria ignorância.

Os teatros de estudantes já se haviam multiplicado por todo o Brasil rapidamente, segundo o modelo e a inspiração apaixonada, pessoal, de Pascoal Carlos Magno. Em outubro de 1944, o Teatro do Estudante, auxiliado pelo mundo teatral “renovado” a partir de Bibi Ferreira, que lhe oferece o Teatro Fênix, faz realizar um curso intensivo de teatro dentro de uma nova campanha a favor da cria-

ção de grupos dramáticos em todos os estabelecimentos de ensino secundário no Rio de Janeiro. Esse curso, que se intitula “de férias”, por ser breve e intensivo, tem o seguinte programa: 1 – Conversa inicial (Pascoal Carlos Magno); 2 – O motivo brasileiro no teatro (Carlos Lacerda); 3 – A língua brasileira no teatro (Guilherme de Figueiredo); 4 – Interpretação (Itália Fausta); 5 – Os porquês da crítica (Mário Nunes); 6 – O teatro é emoção (Luísa Barreto Leite e Sadi Cabral); 7 – Do “Teatro de brinquedo” (Álvaro Moreira); 8 – Posição do intérprete em frente da personagem (Aníbal Machado); 9 – Posição do ator em frente da personagem e do autor (Ítala Ferreira); 10 – Teatro da criança (Joracy Camargo); 11 – Como se ensaia uma peça (Ester Leão); 12 – Teatro e moral (R. Magalhães Júnior); 13 – Teatro como coisa séria (Jarbas de Carvalho); 14 – Psicologia dos figurinos teatrais (Sofia Magno de Carvalho); 15 – Evolução material do teatro (Bandeira Duarte); 16 – Uma lição de García Lorca (Renato Vieira de Mello); 17 – Teatro de negros (Santa Rosa); 18 – Princípios de encenação (Ziembinski); 19 – Idade no teatro (Anita Ferreira); 20 – Caracterização (Eustógio Wanderley); 21 – O que o público exige do teatro (Ary Pavão); 22 – Um amante e o teatro (Geraldo Avelar); 23 – Vida e obra de Shakespeare (Miroel Silveira, com o concurso de Suzana Negri, Cacilda Becker e Paulo Porto); e 24 – Encerramento do curso (Celso Kelly).

Um curso modelar, um corpo docente memorável.

Santa Rosa lutou no Serviço Nacional do Teatro até obter a instalação, somente em junho de 1949, do Curso Prático de Teatro, no qual, desde o início, Sadi Cabral foi um dos professores de interpretação. Este assumiria desde logo, com o apoio de Santa Rosa, uma influência determinante nos rumos pedagógicos do curso, guiando-o para as experiências francesas do Cartel e do russo Stanislavski – que havia longo tempo Sadi vinha estudando, privadamente, sem oportunidade de aplicar com discípulos. Antônio Patiño, o “Cuca”, e Glauce Rocha, dois alunos diletos do apaixonado professor, seriam os mais destacados, atores soberbos atropelados muito cedo pelo destino. Os caminhos de uma pedagogia

moderna do teatro seriam reforçados com a chegada, posteriormente, de Maria Clara Machado e João Bethencourt. Logo esses dois artistas fariam do espetáculo *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, no Tablado, um marco do novo teatro. Um espetáculo no qual tomaram parte ativa jovens que viriam consolidar a renovação teatral e que foi, em seus dias, um terremoto salutar no terreno do teatro brasileiro.

Em 1953 o Curso Prático de Teatro foi transformado em Conservatório Nacional de Teatro, para ser finalmente, em 1978, o modelar Departamento de Interpretação da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio).

Um ano antes da fundação do Curso Prático de Teatro no Rio de Janeiro, isto é, em 1948, Alfredo Mesquita inaugurava em São Paulo a sua Escola de Arte Dramática (EAD), que desde logo passou a atuar também no campo teórico do teatro, reunindo entre os seus professores os melhores nomes da intelectualidade paulistana. A EAD chegou a oferecer, além do seu curso de interpretação teatral (em atividade até hoje), um curso de dramaturgia em que lecionaram professores como Anatol Rosenfeld, Alberto D'Aversa, Augusto Boal, Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

Desde o final dos anos 30, Alfredo Mesquita, à frente do seu grupo de amadores que só em 1942 viria a denominar-se Grupo de Teatro Experimental, Décio de Almeida Prado, à frente do seu Teatro Universitário, e Paulo Autran, ao lado de Madalena Nicol e seus Artistas Amadores, viriam a constituir o triângulo vital para a renovação do teatro paulista. Para isso não foi indiferente o imenso sucesso obtido pela temporada na capital paulista, em 1944, dos Comediantes cariocas. A visita dos Comediantes consistiu em fator vital para a própria fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Franco Zampari chegou a convidá-los para tomar parte do seu nascente TBC.

O TBC e a EAD mantiveram, por mais de dez anos, sólida união e reconhecimento de objetivos estéticos. Nas salas de aula da

EAD, o paradigma era o palco do TBC. As aulas de interpretação, todavia, durante muito tempo consistiram em ensaios de peças teatrais. Assim, dirigidos pelo próprio dr. Alfredo e por outros diretores de renome, os alunos da EAD aprenderam interpretação... interpretando. Somente depois de um respeitável tempo de existência, a EAD teve com Dorothy Lenner suas primeiras aulas de interpretação, no sentido atual do termo. Nessa direção, o Conservatório Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, saiu à frente, com as aulas de Sadi Cabral, em que Stanislavski era citado e buscado, no possível, e com as aulas de Maria Clara Machado, sob modelo e inspiração do ensino teatral francês contemporâneo.

As discussões sobre os melhores "métodos" de ensinar e realizar o teatro dominavam as reuniões em que se encontravam pessoas da classe teatral, desde os últimos anos da década de 1950 até que os militares resolveram mudar o assunto, definitivamente, em 1968. A partir de então, com Cacilda Becker à frente, discutia-se a vida do teatro.

O eixo da questão, de uma forma ou de outra, permaneceu: brasileiromente, era Brecht ou Stanislavski; fora disso não podia haver teatro.

Eugênio Kusnet mostrava outra coisa, na teoria e na prática. O que restou do Teatro de Arena nos sonhos de Oduvaldo Viana Filho, o seu mais legítimo representante, ele o buscava no resgate de um teatro popular, esquecido pela burguesia urbana brasileira e completamente ignorado pelos astros estrangeiros importados.

Eugênio Kusnet, um modesto imigrante, acabou assumindo importância inesperada no ensino e na prática teatrais. Tornou-se um mestre, verdadeiramente, além de ator inesquecível. Mestre, ator e cidadão brasileiro.

É nessa perspectiva do estudo do teatro, seus caminhos e questões, que vejo a importância do debate que Eraldo Pêra Rizzo faz aqui, conferindo ainda ao mestre Eugênio Kusnet o espaço condigno de sua real importância nesse debate.

Rizzo se firma em citações de momentos tópicos da carreira e dos ensinamentos de Kusnet para ensinar que não há incompatibilidade entre o “método” de Stanislavski e o distanciamento épico brechtiano. Nesta obra, inclusive, fica exposta a possibilidade de um ator ser, a um só tempo, “stanislavskiano” e épico (“brechtiano”). Coisa “impossível” no entendimento comum entre os adeptos ferrenhos das duas correntes.

Paciente e didaticamente, sem nem ao menos tomar um partido, Rizzo desfaz a guerra armada, desde os anos 60, entre os partidários de um ou de outro lado. Se deve adotar uma bandeira, o autor forma ao lado do autor russo e seus procedimentos descontraídos, tomando água das duas fontes e valendo-se eficazmente do atalho oferecido pela análise ativa.

Um método de interpretação brasileiro? Dificilmente. Rizzo não se deixa prender nessa armadilha. Mas deixa as portas abertas, como bom professor, aos jovens atores em formação. Nesta obra, fica exposto o básico da arquitetura de uma interpretação, ou melhor, são visíveis as colunas e as nervuras do edifício.

Pelos caminhos percorridos por Eugênio Kusnet e pelo olhar arguto de Eraldo Rizzo, um jovem ator poderá descobrir, aqui, que pode fazer seus próprios atalhos, inventar suas escadas, improvisar mirantes e traçar o perfil do seu próprio teatro, tanto para efeito de seu interior como no relacionamento com os demais comediantes, na busca de personagens vivas e autênticas.

E que outra coisa se espera de um ator?

Fausto Fuser
Diretor e crítico de teatro

APRESENTAÇÃO

Eraldo Rizzo e a síntese possível

Um ator pode representar uma peça de Brecht com o método de Stanislavski? Essa pergunta, que parece estar na origem deste livro, ao certo não nasce como especulação teórica. Provém da convivência de trabalho entre seu autor Eraldo Rizzo e o ator Eugênio Kusnet. E da percepção clara de algumas das conquistas cênicas mais avançadas do teatro moderno, encontráveis na obra de Stanislavski e Brecht.

A julgar pelos depoimentos de seus contemporâneos, Eugênio Kusnet realizou na prática a síntese possível. Ouvi mais de uma vez, dos artistas que com ele trabalharam nos anos 60, a seguinte frase de Zé Celso: “Era um grande ator brechtiano, mesmo quando estudava Stanislavski”. Impressão geral que aqui se confirma e desenvolve.

Inspirado no exemplo concreto de Kusnet como ator e professor, Eraldo Rizzo nos introduz numa questão em torno da qual muitas outras se desdobram. Afinal, qual o significado de fazer Brecht ou o que, sem hesitação, poderíamos chamar de Método Stanislavski, tendo em vista a possível afinidade produtiva?

Muita gente reconhece o estatuto modelar que as obras desses dois homens assumiram na história do teatro do século XX. Tornaram-se referências polares, como que personificando duas tendências fortes da interpretação moderna. O lugar-comum que se difundiu com a celebridade de ambos é que Stanislavski seria o defensor teatral da *identificação* entre ator e personagem, e Brecht o teórico do chamado *distanciamento* na representação. Para o primeiro, um ator deveria buscar coisas como a emoção, a empatia, a dramaticidade. E para o segundo, uma atuação se marcaria pela racionalidade, frieza, narratividade.

Por mais que essas facilitações enciclopédicas tenham algum fundo de verdade, estão longe de corresponder à realidade de trabalhos que estiveram em constante movimento.

O melhor exemplo para se compreender a riqueza dessa discussão, irreduzível a estereótipos, está no chamado Método das Ações Físicas, estudado por Stanislavski desde os anos 20, quando iniciou seus estudos de ópera, mas somente sistematizado nos últimos anos de sua vida, na primeira metade da década de 1930. Não por acaso, é o procedimento que mais despertou o interesse de Brecht, que dele teve notícia através das obras de Toporkov e Gorchakov, discípulos de Stanislavski que, em conjunto com outros integrantes do Teatro de Arte de Moscou (como Maria Knebel), ajudaram a divulgar a reviravolta metodológica que reagrupou todos os princípios técnicos formulados anteriormente pelo diretor russo. O Método das Ações Físicas se tornou também o procedimento de trabalho fundamental de Eugênio Kusnet, que o remodelou de um jeito pessoal e com terminologia própria, em excelente contribuição registrada no seu livro *Ator e método*.

Numa explicação sintética, o Método propõe que os ensaios de uma peça de teatro não comecem pelo “trabalho de mesa”, pela leitura seguida da discussão de idéias, mas sim pelos exercícios de improvisação com os acontecimentos da história. Uma primeira leitura do texto, por parte dos atores, pode até ocorrer, mas somente para que sejam estudados os fatos a ser improvisados. Nunca haverá uma memorização das palavras anterior à experimentação prática. O importante é descobrir, pelo ato de improvisar, as ações e relações que geram a necessidade das palavras.

A proposta é mais radical do que parece. Até hoje a maioria dos diretores e atores, seja pelas imposições da pressa comercial, por preguiça íntima, ou por ignorância de outros métodos, preferem trabalhar numa trilha cômoda: os atores primeiro decoram o texto e depois se encontrará um jeito de dizê-lo bem, com inflexões variadas, expressividade emotiva, ao que se somará ao longo do tempo a proposição de uma movimentação física compatível.

É claro que nenhum método garante a qualidade do teatro, mas a inversão proposta por Stanislavski, até por ser muito mais trabalhosa, obriga a um afastamento das generalizações emocionais e retóricas, que tanto conduzem aos clichês. O ator que improvisa em bases lógicas trabalha com o particular, não com o geral da personagem. Não poderá se valer de nenhuma “chave psicológica” pronta, porque terá antes de estudar a situação concreta em que a personagem se encontra em cada cena.

A tarefa, disto que também se chama de “análise ativa”, é recriar o mundo imaginário que antecede a escrita das palavras. É refazer o processo gerativo da peça, de modo análogo ao que foi experimentado pelo autor. Através de idas e vindas entre exercícios de palco e peça original, de comparações entre as falas improvisadas e o texto do autor, ocorrerá uma incorporação quase espontânea das palavras precisas, tomadas tão mais necessárias quanto maior for a proximidade entre as ações cênicas e dramáticas.

Como o trabalho de improvisação visa ao estudo da lógica das situações, seu pressuposto conceitual é de que não são as emoções que movem um ator em cena. Ao contrário, são suas ações (psicofísicas e verbais) que geram as emoções da cena.

Perfazendo apenas uma primeira fase dos ensaios teatrais, a análise ativa solicita uma objetividade do ator. O que desautoriza qualquer preconceito sobre o suposto emocionalismo ou psicologismo do método de Stanislavski. A bem da verdade, as características mais subjetivantes estiveram presentes, com menos força do que se supõe, apenas nos primeiros anos do Teatro de Arte de Moscou. Com o amadurecimento de seu projeto e, quem sabe, com o diálogo enviesado que manteve com o movimento dos teatralistas russos e com as conquistas intelectuais do início da revolução social, não acho exagerado dizer que uma perspectiva materialista (para concordar com a observação de Brecht) se infiltrou nas suas pesquisas. O homem que, no início, combateu os exageros passionais com uma proposta de interiorização vivencial, mais tarde propôs

que os atores se afastassem dos malefícios do personalismo pela concretização psicofísica das ações.

Assim, o mais correto, em se tratando de Stanislavski, é falarmos em “princípios” de trabalho. Não em método. São caminhos que se refizeram dentro de um projeto totalizante e que não se completaram como sistema. É uma obra, como costumam ser as grandes, que pede uma espécie de reescritura por parte de cada leitor.

Brecht compôs os tantos fragmentos de sua obra com o mesmo ideal totalizante. Nos dois casos existe algo dos romancistas do século XIX, que almejaram representar o mundo na perspectiva de um olhar transformador e pedagógico.

O que nos propõe o estudo de Eraldo Rizzo é a recuperação desse interesse totalizador pela realidade, que animou o melhor da produção teatral do século XX. O leitor irá verificar que é no campo de um radical senso de realidade que a obra de Stanislavski e a de Brecht se interseccionam.

Nos escritos do poeta alemão sobre Stanislavski, alguns deles aqui mencionados, temos mais do que a admiração pelo Método das Ações Físicas. Temos uma atenção, tipicamente brechtiana, à visão dialética dos conselhos clássicos de Stanislavski: o ator que representa um bêbado no palco não deve mostrar a volubilidade e a voz pastosa, mas sim os esforços para andar em linha reta e parecer sóbrio. O ator que representa o homem mesquinho deve mostrar os esforços para parecer generoso. Não representar a raiva, mas a tentativa de controlá-la.

Acredito que a compreensão do funcionamento contraditório das relações sociais está na base de qualquer bom trabalho de teatro. Lembro-me de um depoimento de Eugênio Kusnet ao antigo SNT, em que ele relatava a construção da personagem do judeu em *Andorra*, uma vítima de perseguição racista. Dizia ter sido fundamental fazer duas “instalações” imaginárias, a do homem persegui-

do, que tem medo dos inimigos, e a instalação simultânea de um ser humano que ataca violentamente, como forma de se defender.

Foi para encontrar um acesso claro às contradições que Stanislavski pedia a seus atores a definição de uma “supertarefa” (ou superobjetivo) da peça e da personagem. Quando se conhece o propósito geral, o motivo maior de o autor ter se concentrado naquela trajetória e não em outra, quando se avalia seu diálogo com as próprias contrafaces, desvios e ocultamentos, é que a totalidade da peça se anuncia. Stanislavski concebia a ação teatral, portanto, como “transversal”. A linha contínua da ação se manifesta em indecisões, oscilações e tentativas cambiantes, num conjunto que perfaz a complexidade da vida. Cada “ação transversal” contém suas contra-ações, que a reforçam.

Numa citação recolhida por Eraldo Rizzo, vemos que Brecht, ao discutir as diferenças entre sua própria visão de arte e a de Stanislavski, indica como ponto coincidente a ênfase na “supertarefa”. Mesmo sabendo que a maioria dos textos brechtianos desse período devem algo de sua simpatia à necessidade, imposta pelas circunstâncias berlinenses dos anos 50, de dialogar com os dirigentes soviéticos da cultura (isso me foi sugerido, em conversa, por Peter Patitzsch), a teoria do teatro dialético, de fato, propõe uma escolha consequente da “supertarefa”.

Talvez uma diferença básica entre o naturalismo e o realismo épico seja a de que o primeiro tende a esconder seus pontos de vista, suas escolhas formais, sua visão de mundo, por trás de uma imagem que tem pretensão de reproduzir “a vida como ela é”. Já o realismo épico procura se mostrar como construção artificial. Confronta o teatro em sua realidade de teatro e a vida em suas ficções naturalizadoras. Não mostra a vida como é, mas como, infelizmente, se tornou, dentro do modo de produção atual, oferecendo espaços para que o espectador, ao pensá-la em termos históricos, vislumbre outras possibilidades. É um realismo que toma partido das classes progressistas com base no exame das contradições so-

ciais vigentes. É nesse sentido que a representação brechtiana procura um tipo de realismo em que a “supertarefa” seja anticapitalista.

Os sempre elucidativos títulos de cenas de Brecht podem ser lidos como exposições da supertarefa. Stanislavski já tinha percebido que nenhum ator fará uma visualização ou instalação, reunindo imagens da vida da personagem que o motivem a agir no palco, sem ter em mente um ponto de vista organizador, dado pelas ações. O que o teatro dialético faz é mostrar, em cada personagem, o ponto de vista ideológico subjacente.

Brecht e Stanislavski, tendo trabalhado com a mesma exigência de rigor diante do realismo teatral, o aprofundaram em aspectos distintos mas complementares. Se considerarmos o trabalho do ator de um ponto de vista só individual, a virtude interpretativa épica é a mesma pretendida por Stanislavski: produzir um realismo complexo (que só pode ser dialético). Ouvi do diretor Mathias Langhoff, que trabalhou no Berliner Ensemble, a definição recorrente sobre Helene Weigel: era uma “maravilhosa e surpreendente atriz realista”.

A diferença, portanto, não se liga à técnica individual dos atores, que em ambos os casos pede a riqueza de um realismo matizado, feito de gestos e ações contraditórias. A diferença está no conjunto artístico das relações da cena. Acredito que seja a totalidade das interpretações organizadas como espetáculo, com seu jogo de distanciamento entre as personagens, sustentada por uma dramaturgia de forma aberta às intervenções críticas do público, o que possibilita a “imagem praticável do mundo” brechtiana.

Stanislavski queria algo mais do que recriar a verdade da vida no palco. Queria uma verdade que fosse bela, que tivesse sua plasticidade própria, seus ritmos sutis, sua vibração sensível. A visão poética brechtiana se acresce ainda de outra exigência: o teatro precisa de uma verdade que, além de bela, seja útil. E a utilidade é de ordem política.

Kusnet, Stanislavski e Brecht tinham em comum a atitude científica diante do teatro. Para eles, prática e teoria não se separavam. Dedicaram-se à abordagem experimental, o velho e bom caminho da tentativa e do erro. Conheciam bem a diferença que faz um trabalho coletivo não alienado, em que os atores são donos dos meios de produção simbólica da cena, e pensam e imaginam por conta e risco. Refutaram, cada um a seu jeito, o idealismo normativo, que impõe à vida ficar correndo em vão atrás das idéias. Aprenderam a encarar as relações humanas em sua materialidade mais ínfima. São artistas de uma era científica, quando poucos entenderam que a serventia da ciência é melhorar a vida, não de alguns, mas de toda a humanidade. Por isso, não se eximiram da tarefa de influenciar e ajudar os outros, o que também entra na conta das utilidades deste estudo motivador de Eraldo Rizzo.

Sérgio de Carvalho
Diretor de teatro

OBSERVAÇÃO

sobre palavras e autores

Na origem deste livro está uma dissertação de mestrado que o autor apresentou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em dezembro de 1994, intitulada *O ator no estranhamento épico brechtiano, via Kusnet*. A palavra “estranhamento”, que o *Novo dicionário Aurélio* consigna como termo de teatro sinônimo de “distanciamento”, vem nesse sentido do alemão *Verfremdungseffekt*: efeito de estranhamento, de distanciamento ou afastamento. Há quem fale em efeito de alienação ou de desalienação e quem use efeito *V*, efeito *D* ou *V-Effekt*, quando não o inglês *alienation effect*. No Brasil, “distanciamento” aparece com mais frequência, e “neutralização” já teve adeptos.

Ainda a respeito de palavras, assinala-se que neste livro se deu preferência para o feminino em *personagem*: a personagem Otelo, por exemplo. Mas nas transcrições de trecho ou título de obra conserva-se o masculino quando a fonte assim quis.

O autor valeu-se no texto, diversas vezes, das “citações de citações”, optando pela maior clareza mesmo diante do risco de erro metodológico. Assim, por exemplo, ao referir-se a gêneros literários, preferiu citar Renata Pallottini em sua *Introdução à dramaturgia*, que explicita a *Poética* de Aristóteles com intenção didática. Isso não impede o autor de ir à *Poética* quando julga necessário, como na definição de tragédia.

Três homens de teatro protagonizam com suas idéias as páginas a seguir, o que torna útil uma breve notícia da vida e obra deles:

Konstantin Stanislavski (Moscou, 1863 – idem, 1938). Ator desde os 14 anos, foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou no fim do século XIX. Dirigiu peças de Tchekhov (*A gaivota*, *As três*

irmãs, *O jardim das cerejeiras*, *Tio Vânia*) e Gorki (*Os pequenos burgueses*), propondo um novo método de interpretação pelo qual o ator desenvolve “a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética”. Suas obras intitulam-se no Brasil *Minha vida na arte*, *A preparação do ator*, *A criação de um papel* e *A construção da personagem*.

Bertolt Brecht (Augsburg, 1898 – Berlim, 1956). Poeta, autor e diretor de teatro, deixou a Alemanha com a ascensão do nazismo em 1933, exilando-se sucessivamente na França, Dinamarca, Finlândia e Estados Unidos. Nesse país foi acusado de atividades antiamericanas, o que o forçou a voltar para a Alemanha e residir em Berlim oriental, aí fundando sua companhia de teatro Berliner Ensemble. Opôs-se ao “teatro dramático”, que induziria a uma ilusão em prejuízo da percepção crítica. Com mais de duas dezenas de peças conhecidas no mundo inteiro, estão entre as principais: *A ópera de três vinténs*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *Vida de Galileu*, *A alma boa de Se-tuan* e *Mãe Coragem e seus filhos*. O *Pequeno organon*, ou *Pequeno instrumental para o teatro*, de 1949, é o destaque de sua obra teórica.

Sua influência universal, que o consagrou como provavelmente o maior nome do teatro no século XX, alcançou encenadores importantes no Brasil, entre os quais José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal.

Eugênio Kusnet (Kherson, na Rússia, 1898 – São Paulo, 1975). De nome Eugênio Shamanski Kusnetsoff, veio para o Brasil em 1927. Como ator, teve participação destacada em dois dos mais importantes grupos teatrais do país, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, e esteve presente em alguns espetáculos memoráveis – *Eles não usam black-tie* (1958), *Os pequenos burgueses* (1963), *Andorra*, *A vida impressa em dólar*, *Marat-Sade* e *A visita da velha senhora*. Organizou nos anos 60 um curso de interpretação com base no método de Stanislavski. Publicou três livros: *Iniciação à arte dramática* (1968), *Introdução ao método da ação inconsciente* (1971) e *Ator e método*, lançado em 1976, de-

pois da sua morte. *Ator e método* inclui trechos revisados das obras anteriores e acrescenta novos textos, representando a súpula da experiência e pensamento de Kusnet.

Foi homenageado em São Paulo com a incorporação de seu nome ao atual Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

INTRODUÇÃO

Há muitos anos tenho interesse pelas obras teóricas de Stanislavski e de Brecht, duas figuras de importância fundamental na arte cênica do século XX.

Minha aproximação com Stanislavski se deu graças a Eugênio Kusnet, de quem fui aluno por mais de dez anos, de forma intermitente. A relação com a obra de Brecht se deu por meio de leituras, encenações, cursos, conferências e algumas experiências realizadas com meus alunos de interpretação.

Com o tempo, concentrei meu interesse nas peças épicas de Brecht e, conseqüentemente, no chamado estranhamento épico (*Verfremdungseffekt*).

Neste trabalho, portanto, estarei me referindo tão-somente às peças épicas, e ficam de lado as peças didáticas, que refletem mais rigidamente o projeto ideológico marxista de Brecht, as peças dele quando jovem, carregadas de influência expressionista, e ainda *Os fuzis da senhora Carrar*, tida como sua “peça aristotélica”.

Minha atenção relativa ao estranhamento épico brechtiano leva-me ainda às peças antiilusionistas de outros autores. Quanto ao trabalho do ator, será aqui tratado nos seus aspectos práticos, exclusivamente no que se refere à encenação do espetáculo teatral, absten-do-me de considerações sobre sua formação.

Tanto a peça épica brechtiana quanto as demais peças antiilusionistas passaram a me interessar pelo ângulo stanislavskiano propiciado por Kusnet. É porque vejo nesse ângulo a possibilidade de um olhar que leve ao estranhamento épico brechtiano que me proponho adotá-lo ou, para ser fielmente infiel a Brecht, refazê-lo.

O estranhamento brechtiano é tema polêmico. O diretor e autor Augusto Boal, quando fala desse estranhamento épico, não usa de meias palavras e faz uma confissão até certo ponto inusitada:

Jamais consegui entender exatamente o que é o *Verfremdungseffekt*, o efeito de afastamento. Às vezes penso: “ah, é isto, peguei” e quando penso que peguei e peço ao ator para fazer e ele faz, acho que não é nada disso e se fosse acho que o Brecht diria não.¹

As palavras de Boal são, no mínimo, um alerta: estamos pisando em areia movediça. Quando saímos da teoria e passamos à prática, o estranhamento torna-se, de fato, uma questão polêmica.

Paulo Autran, nosso ator maior, também confessa suas dificuldades em relação a isso:

Eu não sei absolutamente em que consiste o distanciamento. Aquele conselho do Brecht para distanciar: você tem um grande “bife” dramático, você deve chamar o ator cômico da companhia e pedir para ele fazer. Então você imita o que o ator cômico fez. Eu acho que é uma coisa muito difícil de dar certo. Então, eu não tenho idéia do que seja o distanciamento. Realmente não tenho. Isso de fazer uma interpretação crítica do personagem, você ao fazer o personagem, você tem de mostrar à platéia não as emoções do personagem, mas sim o que a platéia deve pensar a respeito do personagem. É uma coisa fácil de dizer, mas muito difícil de realizar. Eu tenho visto boas e más interpretações, e não consigo distinguir qual delas é distanciada ou não.²

A experiência de Paulo Autran com Brecht limita-se, até o momento, ao seu desempenho como Galileu na montagem de Celso Nunes e a uma cena de *O delator*, em *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel (texto que apresenta excertos de outras obras). No entanto, embora a experiência seja limitada e Paulo con-

fesse nunca ter visto uma interpretação distanciada, Alberto D'Aversa apontou um trecho do espetáculo *Liberdade, liberdade*, dirigido por Flávio Rangel, como um desempenho brechtiano do grande ator. Paulo Autran fala disso:

No texto de *Liberdade, liberdade*, há o discurso de Marco Antônio no *Júlio César* de Shakespeare. Eu fazia o discurso de acordo com as idéias libertárias da peça; não estava preocupado, absolutamente, em fazer o Marco Antônio de Shakespeare. Eu dizia o texto dele, é claro, mas queria dizer que é fácil você enganar uma multidão, assim como Brutus convenceu o povo de que era justo matar César. Ele é convencido exatamente do contrário por Marco Antônio. Também queria mostrar com o meu discurso que o governo que foi deposto poderia ter sido bom e justo e ninguém sabia – outro como aquele poderia haver ou não. Muitas idéias políticas do momento me levavam a fazer o discurso de determinada maneira. Quando fiz o espetáculo em São Paulo, Alberto D'Aversa, grande teórico de teatro, escreveu na sua crítica que a interpretação mais brechtiana que ele tinha visto na vida era a minha, do discurso do Marco Antônio de Shakespeare. Coisa que não tinha passado pela minha cabeça em hipótese nenhuma. Então eu percebi: como fiz o discurso não com as emoções do Marco Antônio, mas sim com as de um personagem de hoje querendo falar politicamente, talvez isso tenha provocado o tal distanciamento. Agora, eu não sei, absolutamente, em que consiste o distanciamento.³

Na prática, segundo D'Aversa, Paulo Autran teria chegado aos pressupostos de Brecht na encenação de *Liberdade, liberdade*, marco e reviravolta em sua vitoriosa carreira de ator, com uma interpretação crítica do momento histórico ditatorial que o Brasil vivia.

Brecht não foi esteta nem filósofo, diz Luiz Carlos Maciel, e sim artista.⁴ Tal consideração, que se poderia estender a Stanislavski, deve-se ao fato de que os textos teóricos desses mestres advieram da

¹ Cf. Wolfgang Bader (org.), *Brecht no Brasil, experiência e influência* (São Paulo: Paz e Terra, 1987), p. 254.

² Paulo Autran, depoimento a Eraldo Rizzo em 26-3-1991.

³ *Ibidem.*

⁴ Cf. Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967), p. 16.

prática teatral e do compromisso com a criação artística. Ambos passaram a vida fazendo uma constante revisão de suas idéias e, portanto, oferecem respostas diferentes a muitas questões, conforme a época em que escreveram sobre elas. Esse fato motivou alguns equívocos de seus seguidores, que, ao focalizarem determinados momentos históricos, perderam de vista o dinamismo e, conseqüentemente, a abertura à transformação constitutiva da obra adotada.

No Brasil, segundo o crítico Yan Michalski, Brecht forneceu a matéria-prima artística e teórica de alguns dos mais brilhantes e também de alguns dos piores espetáculos feitos no país.⁵

A rigor, poucos foram os espetáculos realmente importantes, sob o ponto de vista artístico, originados de peças brechtianas, épicas ou não. Três desses tiveram grande destaque: *Os fuzis da senhora Carrar*, com direção, cenário e figurinos de Flávio Império e atuação dos estudantes do Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp), que Michalski considerou uma montagem “artaudiana-brechtiana”;⁶ *Na selva das cidades*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, com cenário de Lina Bo Bardi e o elenco do Teatro Oficina, montagem na qual o ator Renato Dobal testemunha a influência de Grotowski;⁷ e *Galileu Galilei*, também dirigido por José Celso no Oficina, com cenários de Joel de Carvalho.

Dessas peças, apenas *Galileu* é épica. Sua encenação provocou polêmica, principalmente por causa da cena de carnaval. Reynúncio Napoleão de Lima, autor de uma tese de mestrado intitulada *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*, considerou a encenação-recriação um “carnaval antropofágico”.⁸

A montagem das peças épicas brechtianas é uma questão difícil, e me pergunto se seria possível buscar ajuda para esclarecê-la assu-

mando o ponto de vista do ator, à luz dos pressupostos stanislavskianos conforme os via Eugênio Kusnet.

Na introdução a *Ator e método*, de Kusnet, Fernando Peixoto narra a interferência salvadora desse ator, com sua implacável aplicação da lógica, em um momento da preparação de *Na selva das cidades*:

E no momento em que o fascinante e complexo trabalho de pesquisa e violentação, que precedeu a montagem de *Na selva das cidades* de Brecht pelo Oficina, conduziu encenador e intérpretes a um certo descontrole irracional, Kusnet foi chamado para indicar os caminhos da disciplina e recolocar o carro nos trilhos.⁹

Mas o trabalho de Kusnet não ficou restrito a esse texto do jovem Brecht, encaminhando-se às peças antiilusionistas, como se verá adiante.

Hoje, passados muitos anos da morte de Brecht, ocorrida em 14 de agosto de 1956, a companhia teatral que ele fundou, o Berliner Ensemble, como conta, entre outros, o crítico Fausto Fuser, faz um teatro mais próximo de uma “reprodução museológica dos espetáculos de Brecht”¹⁰ do que de verdadeiras criações artísticas.

O mesmo se diz do Teatro de Arte de Moscou, em que Stanislavski criou tantos espetáculos excepcionais para a sua época. Hoje, também segundo Fausto Fuser,¹¹ esse teatro apresenta espetáculos mumificados de antigas montagens do mestre russo, sem nenhum sopro de criação artística.

Nada melhor para definir Brecht do que um poema seu que diz: “De todas as coisas certas, a mais certa é a dúvida”. Na verdade, é isso que nos sugerem seus ensinamentos teóricos: questionar, estra-

⁵ Cf. Wolfgang Bader, *Brecht no Brasil, experiência e influência*, cit., p. 226.

⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁷ Renato Dobal, em depoimento a Eraldo Rizzo, em 12-7-1991.

⁸ Wolfgang Bader, *Brecht no Brasil, experiência e influência*, cit., p. 90.

⁹ Fernando Peixoto na “Introdução” a Eugênio Kusnet, *Ator e método* (Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975).

¹⁰ Fausto Fuser, declaração feita no exame de qualificação de Eraldo Rizzo na ECA/USP, em 10-4-1994.

¹¹ *Ibidem.*

nhar. Se Brecht estivesse vivo hoje, depois da queda do muro de Berlim e do esfacelamento do império soviético, qual seria o teatro que nos mostraria? Como encararia hoje o ator no desempenho de suas peças? Em 1974 pensei estar próximo de saber mais sobre essa questão quando trabalhei com o ensaísta, poeta, filósofo e ator Stefan Brecht, filho de Bertolt, e tentei, de muitas maneiras, estabelecer um vínculo entre o trabalho de seu pai e o que fazíamos na ocasião.¹² Todas as tentativas, porém, foram frustradas pelo silêncio de Stefan em relação ao teatro e a tudo que não se referisse aos aspectos instintivos do ser humano. Sábato Magaldi, na mesma ocasião, escreveu matéria no *Jornal da Tarde* cujo título e subtítulo dizem tudo: “Este Brecht escreve – mas não fala – sobre teatro. A entrevista que Stefan Brecht não deu”.¹³

Revelar o Brecht épico, pela ótica de Kusnet, significará isso uma ruptura com o Brecht teórico? Penso que não. Pelo menos não com o Brecht para quem um grande texto é o que está sempre se refazendo em função de suas necessidades.

Eugênio Kusnet afirmou que o caminho proposto por ele era possível. Encaro essa possibilidade sem, no entanto, descartar outros caminhos para a encenação das peças épicas de Brecht, mesmo porque na diversidade dos meios de criação reside a efervescência da arte, e, às vezes, a justaposição de métodos ou, até mesmo, o seu encontro parcial pode resultar criativo. O que analiso, e outros já o apontaram, é uma sistematização, que pode ser seguida (sobretudo nas grandes personagens brechtianas como Galileu, Coragem, Pelagea Wlassowa, Asdak, Chen-tê e Chui-tá, entre outras), pois os ensinamentos stanislavskianos, impregnados de sua profunda filosofia humanista, podem ser suporte de grande valia para os atores que representarem esses papéis.¹⁴

¹² Durante a montagem de *A vida e época de Dave Clark*, de Robert Wilson.

¹³ Cf. Sábato Magaldi em *Jornal da Tarde* de 11-4-1974, p. 18.

¹⁴ Esse aspecto foi salientado pelo professor dr. Armando Sérgio da Silva no exame de qualificação de Eraldo Rizzo, cit.

Os pressupostos de Stanislavski, especialmente na sua relação com Brecht, são no mínimo instigantes. Segundo a professora Ingrid Dormien Koudela, é comum acontecer que suas conferências sobre Brecht terminem com perguntas sobre a ligação do artista alemão com o russo.¹⁵ Embora se possa pensar que uma polêmica se geraria tão-somente na relação desses dois artistas, o próprio sistema stanislavskiano é apreciado de maneiras diversas e mesmo opostas à que pretendo seguir. O teórico Anatol Rosenfeld afirma que o sistema de Stanislavski “implica limites que lhe vedam o acesso a obras como as de Maiakovski, Brecht ou, para dar exemplos bem diversos, Ionesco ou Beckett”.¹⁶

Rosenfeld teria razão? Ou, transposta para a prática, a teoria daria razão a Kusnet?

É fundamentalmente em torno dessa questão que se desenvolve este livro.

Num primeiro momento, detenho-me na análise de como o ator pode chegar ao chamado “estranhamento” nas peças épicas de Brecht, ou mesmo nas peças antiilusionistas de outros atores, pela aplicação do sistema de Stanislavski, via Kusnet, com ênfase especial na análise ativa, o último método de trabalho de Stanislavski, por abranger, na realidade, com a improvisação, toda a metodologia sistematizada por ele.

Para encerrar a pesquisa, tomo Eugênio Kusnet, ator e teórico, como modelo prático de um caminho possível de aproximação de Brecht e Stanislavski, em relação ao trabalho prático do ator. Gostaria de ressaltar que essa aproximação não deve significar a redução de uma obra à outra; será uma aproximação que deixe sempre pressuposta a diferença que une as obras e o estranhamento que as separa.

¹⁵ Ingrid Dormien Koudela, depoimento a Eraldo Rizzo em 10-7-1991.

¹⁶ Anatol Rosenfeld, *Prismas do teatro* (São Paulo: Editora da Unicamp/Edusp/Perspectiva, 1993), p. 118.

Quanto ao aspecto bibliográfico, há uma questão a levantar que me parece relevante. Para o pesquisador brasileiro que não fala alemão, o material à disposição é reduzido, problema que Kusnet mencionou a respeito de Stanislavski. Infelizmente, o *Arbeitsjournal* (*Diário de trabalho*) e os sete volumes dos *Schriften zein Theater* (*Escritos sobre teatro*) não estão traduzidos para o português – só algumas partes destes últimos encontram-se no *Teatro dialético*¹⁷ e nos *Estudos sobre o teatro*.¹⁸ Além desses, apenas os poemas, peças e poucos trechos de escritos brechtianos são encontrados em português. Portanto, sempre que tiver necessidade de citar algum texto ainda não traduzido, a tradução será de minha autoria, com base nas versões francesas existentes.

Para todos nós que temos a paixão militante da criação no teatro e que nos envolvemos em tempo integral com assuntos de seu fazer, é inevitável a sensação de que algumas questões teóricas são óbvias e não se devia perder muito tempo com elas. Mas quem leciona teatro ou o realiza com iniciantes logo aprende esta verdade: o óbvio muitas vezes tem importância decisiva para os que começam a exercitar-se nessa grande arte.

¹⁷ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, tradução de Fiamma Pais Brandão (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978).

I

O teatro épico

Em 1926, Bertolt Brecht começou a utilizar a palavra *épico* em seus escritos. O ponto inicial é a entrevista dada ao jornalista Guillemín intitulada “Eu sou a favor do teatro épico”.¹

A dramaturgia épica brechtiana tem em sua raiz a questão do ator. E esse ator, no início, é Karl Valentin, comico popular nessa época na Alemanha. Em 1939, numa conferência realizada em Estocolmo a convite do Teatro do Estudante, Brecht declara que seu trabalho é “todo centrado na questão do ator” e que “Valentin desempenha o papel de ponto de partida na evolução do que viria a ser o teatro épico”.²

Antes de falar do ator épico brechtiano, é necessário, em primeiro lugar, fazer uma referência à dramaturgia de Brecht. Renata Pallottini, poeta, romancista, autora de teatro e de obras teóricas sobre dramaturgia de palco e televisão, comentando que os gêneros literários são nomeados por Aristóteles como Lírico, Épico e Dramático, assim os explica: “Lírico é aquele em que o poeta fala por si; dramático, aquele em que o poeta faz aparecer personagens, e épico, aquele em que o poeta narra, em seu próprio nome, ou servindo-se de personagens (como faz Homero)”.³

É justamente essa divisão dos gêneros que, segundo Luiz Carlos Maciel, servirá como arma teórica de Brecht para defender uma renovação da estrutura dramática. Brecht queria mostrar, diz ainda Maciel, “o esclerosamento do esquema dramático tradicional, levando a um ponto crítico pelo teatro burguês”.⁴

¹ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro* (Rio de Janeiro: Graal, 1992), p. 137.

² *Ibid.*, p. 61.

³ Renata Pallottini, *Introdução à dramaturgia* (São Paulo: Brasiliense, 1983), p. 59.

⁴ Luiz Carlos Maciel, na “Introdução” a Bertolt Brecht, *Teatro dialético* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967), p. 13.

Brecht nomeou Aristóteles seu opositor e passou a chamar de aristotélico todo teatro que não fosse épico. “Tomou emprestado o termo *épico* para qualificar a estrutura de suas peças que permanece essencialmente dramática, embora com uma abertura de ação similar à de Shakespeare e orientada dialeticamente.”⁵ No fim de sua vida nota-se uma tendência a substituir a expressão *teatro épico* por *teatro dialético*, porque então considerou a primeira demasiado formal e mesmo insuficiente, uma vez que não sugeria a possibilidade de modificação da sociedade.⁶ Segundo Paolo Chiarini, essa afirmação é confirmada por M. Wekwerth, um dos mais íntimos colaboradores de Brecht.⁷

Aristóteles, na *Poética*, definiu tragédia como

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.⁸

Partindo da constatação de que o sentimento de terror e de piedade leva à hipocrisia e à chantagem, Brecht se questiona:

Seria possível, por exemplo, substituir o medo do destino pela sede de conhecimento, a piedade pela vontade? Seria possível criar dessa forma um novo contato entre o palco e a platéia? Poderia isso fornecer uma nova base ao prazer artístico?⁹

⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶ Cf. Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, tradução de Fíama Pais Brandão (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978), p. 135.

⁷ Cf. Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht*, tradução de Fátima de Souza (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967), p. 127.

⁸ Aristóteles, *Poética*, tradução de Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 37.

⁹ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit., p. 137.

Entretanto, as teorias de Brecht encontram opositores que consideram insatisfatórias suas críticas ao sistema aristotélico, por ele julgado tradicional. Acreditando na função pedagógica da tragédia, tão bem ressaltada por Werner Jaeger em *Paidéia*, lembra Geneviève Serreau que, “ao lado da catarse, Aristóteles fala da anagnose, que significa reconhecimento, ou, mais exatamente, passagem da ignorância à consciência por meio do drama”. A catarse não é, para Aristóteles, “uma operação mágica”, e “ele não toma como benéfica se não está acompanhada de consciência”.¹⁰

Cabe assinalar que a oposição entre o teatro dramático e o épico está mais marcada no fato de que o primeiro adota a ação e o segundo a narração. É essa diferença, mostrada na *Poética*, que distingue tragédia de epopéia. Na tragédia o herói age e na epopéia relata-se o que ocorre com ele.¹¹

Luiz Carlos Maciel e Sábato Magaldi estão de acordo ao afirmar que Brecht teria fundido as formas épica e dramática para elaborar o seu teatro épico, pois “suas personagens assumem um caráter, ficando a parte narrativa a cargo de um recitante”. Para esses autores, entretanto, a própria tragédia grega já realizaria essa fusão, “já que o coro muitas vezes tem o encargo de ‘comentar’ a ação”. Além disso, observa Sábato Magaldi, “o fato de pertencerem as histórias à lenda mitológica evita o efeito ‘ilusório’ e o envolvimento da surpresa”.¹²

No teatro épico brechtiano a relação do ator com a platéia vai ser intermediada pelo afastamento da personagem, o que, como consequência, impedirá a “adesão ‘ilusória’ do espectador, a fim de que este possa conservar a lucidez crítica”.¹³

¹⁰ Geneviève Serreau *apud* Sábato Magaldi, *Aspectos da dramaturgia moderna* (São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962), p. 84.

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.*, p. 84.

Forma dramática e forma épica

O famoso quadro comparativo do teatro dramático a par com o teatro épico aparece pela primeira vez no posfácio da peça *Mahagonny*, em 1927. Para Brecht, o quadro engloba as principais diferenças entre as duas formas:

DRAMÁTICO	ÉPICO
• a cena <i>personifica</i> um acontecimento • envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade • proporciona-lhe sentimentos • leva-o a viver uma experiência • o espectador é transferido para dentro da ação • é trabalhado com sugestões • os sentimentos permanecem os mesmos • parte-se do princípio de que o homem é conhecido • o homem é imutável • tensão no desenlace da ação • uma cena em função da outra • os acontecimentos decorrem linearmente • <i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo) • o mundo, como é • o homem é obrigado	• a cena <i>narra</i> o acontecimento • faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade • força-o a tomar decisões • proporciona-lhe visão do mundo • o espectador é colocado diante da ação • é trabalhado com argumentos • os sentimentos são impelidos para uma conscientização • o homem é objeto de análise • o homem é suscetível de ser modificado e de modificar • tensão no decurso da ação • cada cena em função de si mesma • os acontecimentos decorrem em curva • <i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo) • o mundo, como será • o homem deve

- suas inclinações
- o pensamento determina o ser
- seus motivos
- o ser social determina o pensamento¹⁴

Não é meu objetivo imediato uma retomada crítica detalhada desse quadro comparativo de Brecht. Gostaria apenas de observar que as formas dramática e épica, do modo como são definidas – como pontos extremos e exclusivos –, pressupõem uma tal pureza dos gêneros que acaba por reduzi-los e empobrecê-los. É contra uma tal divisão estanque que se dirige a maior parte da crítica ao Brecht teórico.

Sábato Magaldi assinala que, quando Brecht apresenta o homem como estático e imutável na forma dramática, isso deve ser recusado: “Retornando a Ésquilo, o mais antigo trágico grego, pode-se verificar como o seu herói é mutável e ‘modificador’”.¹⁵

Penso que talvez se devesse ver nesse quadro comparativo de Brecht apenas o reflexo de uma necessidade de estabelecer fronteiras que, num primeiro momento, ajudam a delimitar pressupostos teóricos, mas que, a cada instante, sua própria obra se encarrega de desfazer. Que se veja aqui, em meu trabalho, o apontar dessa derrubada de “muros” como uma atitude positiva, e não negativa, em relação ao grande mestre alemão.

O teatro essencialmente político de Brecht tem por objetivo despertar o espírito crítico do espectador. Para isso, Brecht se vale de uma estética do *afastamento*, pela qual seria possível isolar o *gestus* social. De que modo poderia o ator evitar que se estabelecesse uma fusão ilusória com o público? Tentando *mostrar* e não *viver* a personagem. O objetivo dessa técnica, aponta Magaldi,

[...] é o de evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal, em cujo espírito foi a obra concebida. Por considerar que a nossa dramaturgia reflete a opinião da classe dominante, acredi-

¹⁴ Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, cit., p. 16.

¹⁵ Sábato Magaldi, *Aspectos da dramaturgia moderna*, cit., p. 85.

ta Brecht que exigir do público o impulso adesista seria envolvê-lo nas malhas enganosas de um mundo caduco. No caso de suas próprias peças, que são de denúncia, o aguçamento da observação do espectador vem favorecer o objetivo crítico da montagem.¹⁶

Antes de passar à questão do ator em relação ao estranhamento épico, quero fazer uma referência à classificação brechtiana do “teatro burguês” como aristotélico. A questão é delicada, pois na expressão “teatro burguês” pode estar incluída toda forma de teatro não brechtiana, inclusive, como aponta Magaldi, o teatro de Stanislavski. É preciso considerar, como faz Magaldi, que a ruptura de Brecht com o chamado teatro burguês não invalida outras concepções que estariam, do mesmo modo, envolvidas num trabalho de tornar atuante o teatro:

Basta afirmar que o sistema de Stanislavski, oposto ao de Brecht [*sic*], pôde servir à dramaturgia soviética. Uma peça “progressista” de autor do passado, pelo seu conteúdo próprio, será também uma mensagem eficaz para o público de hoje, embora interpretada na técnica tradicional.¹⁷

O trabalho de Brecht é revolucionário, mas que essa revolução não se reduza à ruptura que possibilitou seu nascimento.

O ator e o estranhamento

Foi em 1936 que Brecht formulou pela primeira vez sua teoria do efeito de distanciamento ou estranhamento.

O que é distanciamento?

“Distanciar” um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit., p. 137.

Brecht assevera que distanciar é historicizar e, para isso, é preciso que os fatos e as personagens sejam representados como históricos, na sua efemeridade.¹⁹ Ele desenvolveu a técnica do distanciamento na Alemanha, no Theater Am Schiffbauerdamm, tendo como participantes os atores Helene Weigel, Peter Lorre, Oskar Homolka, Carola Neher e Ernst Busch.²⁰ Queria o espectador com postura crítica, com atitude ativa. Uma de suas premissas era: “O desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido”.²¹

Em seu *Brecht: a estética do teatro*, Gerd Bornheim é um dos teóricos brasileiros que mais se aprofundam na análise do efeito de distanciamento. O distanciamento não diz respeito unicamente ao teatro. Bornheim propõe um exemplo para esclarecer esse conceito: “Para que um homem veja a própria mãe como mulher de outro homem, estabelece-se o distanciamento pela presença do padrasto”.²² O que ele aponta é a necessidade de um terceiro elemento, o que permitirá ver o duplo.

O distanciamento aparece em todas as partes que compõem o espetáculo teatral. Pode ocorrer por meio de *songs*, cartazes, *slides*, efeitos sonoros, voz em *off*, roupas, cenários, mas o ator é o alicerce e o motor desse efeito.

Para Bornheim,

[...] o distanciamento já é estabelecido no texto pelos princípios da dramaturgia não aristotélica. E o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo o que concorre para a efetuação do espetáculo. Finalmente, o distanciamento alcança também o espectador; Brecht fala até na necessidade de se desenvolver uma “arte do espectador”. [...] Portanto, o sistema brechtiano do distanciamento acaba determinando a totalidade do fenômeno teatral.²³

¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Bertolt Brecht *apud* Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 243.

²² *Ibid.*, p. 244.

²³ *Ibid.*, p. 248.

Brecht pretendia despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torná-lo atuante, revolucionário. A produção de uma tomada de consciência é considerada necessária para uma transformação do mundo. Essa seria a colaboração do teatro épico à era que Brecht chamou de científica, em que a diversão seria o prazer do aprendizado. Essa condição vai nortear a obra de Brecht, e “as suas outras idéias teóricas são produto de sua tentativa de síntese dessa contradição fundamental”, segundo Luiz Carlos Maciel em sua Introdução do livro *Teatro dialético*.²⁴ O que Brecht procura é uma possibilidade de aliar o prazer de pensar ao prazer estético, porque o fator de evolução de seu pensamento teórico sobre o teatro é essa contradição dinâmica de instrução e divertimento. A visão de mundo de Brecht o leva a tomar uma posição ideológica e política em harmonia com sua necessidade radical de racionalização das relações humanas (o prazer deve resultar dos conhecimentos transmitidos) e com sua tentativa de renovação do teatro, que poderia se dar por meio do esclarecimento e da crítica. O autor condena a “orgia das emoções”, sem, no entanto, pretender eliminá-las. Reconhece que não se pode suprimir da experiência estética o prazer e a diversão, mas distinguindo

[...] prazeres mais fracos e simples e prazeres mais fortes e complexos. Os últimos, que incluem o gozo de saciar a sede de conhecimentos e adquirir novos conhecimentos, são os prazeres estéticos da idade científica e os perseguidos pelo novo teatro.²⁵

O efeito de distanciamento, tal como proposto por Brecht, procura eliminar as emoções aristotélicas, o terror e a piedade, consideradas emoções “cegas”, substituindo-as por outras, a curiosidade e a admiração, com as quais se buscaria como que uma repetição do distanciamento, desta vez no espectador. O espectador vê mais intensamente, porque se vê vendo. Entretanto, faço aqui uma ressalva

²⁴ Luiz Carlos Maciel, na “Introdução” a Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit.

²⁵ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit., p. 12.

em relação ao controvertido conceito de catarse, que me parece sofrer, por parte de Brecht, uma certa redução (embora talvez necessária à sua argumentação). Para Aristóteles, “é por meio do terror e da piedade que a tragédia opera a purificação [catarse] dessas emoções”.²⁶ Ora, admitindo que a representação trágica é destinada ao espectador, é nele que a catarse tem lugar. A tragédia libera paixões, mas libera sob controle, dando às emoções cívicas um tempo e um lugar, de modo que o espectador não se encontra totalmente possuído pelos afetos. Porque é só naquele momento, com hora marcada, que ele viverá as paixões permitidas pela convenção teatral. Desse modo, permaneceria aí, nessa identificação, uma certa *distância*.

Gerd Bornheim afirma sempre terem existido duas técnicas de representação: a identificação e o distanciamento.²⁷ No entanto, Brecht não declara que o novo estilo de representação proposto por ele possa ser o único, diz tratar-se de “um caminho, aquele pelo qual nós nos decidimos”, e acrescenta: “As tentativas devem prosseguir”.²⁸

Sem dúvida, o efeito de distanciamento ocupa uma posição ímpar no contexto do teatro épico. Bornheim o diz: “Trata-se da verdadeira coluna dorsal de tudo o que se faz em cena, ele é o grande meio técnico do qual vai depender a própria essência do caráter épico do teatro”.²⁹

Brecht quer eliminar da cena todo vestígio de magia, de sedução, de ilusão. Entra, então, o distanciamento para filtrar o processo, acrescenta Bornheim.

Ao romper a quarta parede e atuar diretamente para o público, o ator quebra a ilusão e destrói os chamados “campos hipnóticos”.

²⁶ Aristóteles, *Poética*, cit., p. 37.

²⁷ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 245.

²⁸ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit., p. 140.

²⁹ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 251.

O ator deve mostrar-se como ator, sem que com isso faça desaparecer a personagem. O espectador vê o ator no ato de se mostrar e, simultaneamente, mostrando a personagem. Tudo vai depender, segundo Bornheim,

[...] das técnicas que constroem esse ato de mostração, da elaboração do gesto que o ato de mostrar exige. Tudo vai se concentrar no cultivo das distâncias – distância entre o ator e o personagem, distância entre o espectador e o personagem. E tais distâncias estabelecem um modo de diálogo entre o ator e o espectador.³⁰

Nos *Estudos sobre o teatro*,³¹ Brecht fala das características do ator épico sem deixar dúvidas sobre o que significa o efeito de distanciamento. Vejamos quais são essas cinco características.

1. Há duas formas diametralmente opostas de representação teatral: a que pressupõe a empatia e a que pressupõe a distância. Esta última deve ser utilizada pelo ator épico.
2. A memorização das primeiras impressões é muito importante e Brecht recomenda prolongados ensaios de mesa, evitando-se, com a análise crítica, a tendência à empatia.
3. O ator iniciará a leitura de seu papel

[...] assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve pesar prós e contras e apreender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre que versa a sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. Não deverá considerar este como preestabelecido, como “algo para que não havia, de forma alguma, alternativa”. [...] Antes de decorar as palavras terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou. [...] Quando ele está em cena descobre, revela, sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais que não faz.³²

³⁰ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 259.

³¹ Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, cit., p. 81.

³² *Ibid.*, p. 81.

Brecht chama esse método de “determinação do *não-antes-pelo-contrário*”, na tradução de Fiamma Pais Brandão,³³ ou “fixação do *não-porém*”, na de Luiz Carlos Maciel,³⁴ ou “fixação do *não-mas*”, na de Gerd Bornheim.³⁵

O ator deve representar, acrescenta Brecht, do modo mais perfeito que sua experiência humana permita. Entretanto, não deve tentar persuadir-se de que operou aí uma metamorfose completa, o que o levaria a persuadir também os outros.³⁶

Brecht apresenta alguns exercícios práticos que podem levar o ator ao distanciamento:

[...] ensaiar o seu personagem com outro ator (mesmo com um aluno, ou com uma atriz, ou com um cômico); é sempre interessante que o ator veja o seu personagem interpretado por outro ator – a interpretação do cômico em especial revela-se instrutiva.³⁷

Há três tipos de exercícios também recomendados. O primeiro pede ao ator que recorra à terceira pessoa do singular; o segundo, que recorra ao passado; o terceiro, que se façam comentários e indicações sobre a encenação junto com o texto a ser ensaiado.

4. Brecht quer que a crítica floresça entre ator e espectador e adverte que o ator deve assumir o enfoque da crítica social. Gerd Bornheim salienta que crítica não é somente “cultura pessoal, informação bem-organizada e um discurso de conceitos bem-articulados; significa, sobretudo, participação efetiva nos processos sociais”.³⁸
5. Como última característica do trabalho do ator, Brecht apresenta a historização. Recomenda que na representação dos

³³ *Ibidem.*

³⁴ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit., p. 162.

³⁵ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 261.

³⁶ Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, cit., p. 81.

³⁷ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 262.

³⁸ *Ibid.*, p. 263.

fatos o ator lhes imprima o caráter de acontecimentos históricos: “O ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e dos personagens”.³⁹

O caráter aberto do “receituário” de Brecht permite sempre que se lhe acrescentem outros itens. Bornheim chama a atenção para essa abertura: ela permite considerar que as indicações de Brecht são as que “se deixam comandar e modificar pela prática, e é a prática que não tem limites”.⁴⁰

Quanto às emoções, Brecht diz que em seus espetáculos de teatro épico realizados na Alemanha houve, por parte do público, reações emocionais que teriam feito uma diferença em relação às emoções provocadas pelo teatro não épico.⁴¹ No entanto, ele não especifica quais foram essas emoções nem em que elas são diversas das causadas pelo teatro chamado “burguês”.

Brecht analisa o homem como contraditório e as relações sociais como dialéticas, sempre com a ótica marxista. A vocação do ator seria exatamente “tornar presente em cena a contradição mais fundamental”.⁴²

Para encerrar a análise do trabalho do ator em relação ao efeito de afastamento tratarei do chamado *gestus* brechtiano. Quando Brecht, em seus textos teóricos, fala do gesto, este quase sempre aparece associado à fala. Pede gestos simples, porém sem grandes vinculações com a psicologia individual, para não afastar o ator do enfoque social, sempre condicionado pelo conhecimento científico de nossa era, como ele gostava de enfatizar. E quando fala em ciência, é no sentido lato, abrangendo as ciências sociais.

³⁹ Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, cit., p. 84.

⁴⁰ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 265.

⁴¹ Cf. Bertolt Brecht, *Estudos sobre o teatro*, cit., p. 85.

⁴² Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 273.

Nos grandes textos épicos, Brecht compõe suas personagens com mais densidade humana, e os sentimentos, conseqüentemente, passam a ter maior importância. Estamos, portanto, longe de um didatismo exacerbado, e as personagens antes mostradas essencialmente ligadas à funcionalidade dão lugar agora a figuras como Galileu ou Mãe Coragem, extremamente complexas em sua concepção.

Ele deixa claro que não procura a estilização do gesto nem da voz e que nunca se deve perder de vista a conotação social de ambos. O gesto é gesto social, aquele que permite tirar conclusões sobre a situação social.

Em 1940, Brecht apresenta a sua primeira definição de *gestus*:⁴³ “Por *gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam”.⁴⁴

Afirma também que “a finalidade do efeito de distanciamento consiste em distanciar o *gestus* social que subestá (*unterliegend*) em todos os acontecimentos”.⁴⁵

E inclui no *gestus* a mímica e a fala: “Por *gestus* compreende-se um complexo de gestos, mímica e expressões faladas em geral, que um ou mais homens dirigem a um ou mais homens”.⁴⁶

Há uma nítida separação entre gesto e *gestus*. O conceito de *gestus* é mais abrangente e o gesto encontra-se incluído nele. “Palavras podem ser substituídas por outras palavras, gestos podem ser substituídos por outros gestos, sem que com isso se modifique o *gestus*”, comenta Gerd Bornheim.⁴⁷

⁴³ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 280. O autor faz uma crítica à imprecisão terminológica de Brecht, especialmente em relação ao conceito de *gestus*.

⁴⁴ Bertolt Brecht *apud* Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 281.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁴⁷ *Ibidem*.

Resumindo, o *gestus* nunca pode ser vazio – tem de ser politicamente útil. Luiz Carlos Maciel, no já citado prefácio, deixa isso claro quando exemplifica que fazer um desfile de soldados com bandeiras, suásticas e armas nazistas não configura um *gestus*, pois poderia ser apenas um desfile pomposo. Aí nos lembramos de Leni Riefenstahl e seu *O triunfo da vontade* ou mesmo seu *Olímpia*.

Agora, se as mesmas tropas nazistas passarem marchando por cima de cadáveres, fica consignada sua barbárie. Este, sim, é um *gestus*.

Apesar de Brecht não ter escrito muito sobre o ator, é no ator que repousa a responsabilidade de intermediar o Brecht autor e o público. É por intermédio do ator que se projeta todo o exercício cênico do afastamento épico.

2

Brecht e Stanislavski

Os estudos teóricos de Brecht e de Stanislavski suscitaram as mais diversas interpretações. O implacável decurso de tempo entre a edição dos dois primeiros livros de Stanislavski gerou e continua a gerar estragos, pois o que era complementar fragmentou-se, passando o entendimento de uma parte a refletir erroneamente o todo.

Nos Estados Unidos, os ensinamentos de Stanislavski tiveram grande aceitação. No entanto, paradoxalmente, a corrente americana foi responsável por uma visão restrita ao primeiro livro, *A preparação do ator*, que é apenas uma parte da sistematização do trabalho do ator proposta por Stanislavski. A leitura solitária desse livro provoca uma visão parcial do conjunto da obra do mestre russo:

Durante muito tempo, *A preparação do ator* foi considerada a expressão completa da reflexão de Stanislavski sobre a arte do ator. Ignorou-se ou negligenciou-se o fato de que o volume na verdade era apenas a primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo*: a parte onde Stanislavski trata do que denominava o processo criador de reviver (que, aliás, é o título exato da edição soviética dessa obra).¹

Com o lançamento de *A construção da personagem*, em 1949, treze anos depois de *A preparação do ator*, a imagem de Stanislavski começa a modificar-se; sobretudo, já não se pensa nele como apenas voltado para o exercício da interiorização do ator,

[...] desprezando tudo aquilo que é forma e expressão exterior da personagem-imagem transformada em lei sob o nome de “Método”

¹ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, tradução de Fernando Peixoto (São Paulo: Perspectiva, 1977), p. 104.

no Actor's Studio, onde estudos e exercícios stanislavskianos muitas vezes se converteram em psicodrama. Aliás, desde 1934, quando Stella Adler – uma das atrizes do Group Theater – visitou Paris, Stanislavski advertiu seus “discípulos” americanos contra o abuso do recurso exclusivo à “memória emotiva” e aos exercícios de “lembrança dos sentimentos”.²

É preciso abordar o Actor's Studio, porque até hoje, quando se fala em Stanislavski, exceção feita a um pequeno número de estudiosos, a primeira ligação que se faz é com essa escola americana. A visão de Stanislavski difundida pelo Actor's Studio é muito diferente da maneira como Eugênio Kusnet encarava o mestre russo. Como meu objeto de estudo é o enfoque de Kusnet, creio necessário deter-me nesse ponto.

Lee Strasberg, no Actor's Studio, associou o sistema de Stanislavski à psicanálise,³ fixando-se, sobretudo, em um dos elementos do sistema, ou seja, na memória emocional. Criou e denominou o método, baseado “não apenas nas indicações do trabalho de Stanislavski, como também em Vakhtangov”.⁴

O que Strasberg se propõe fazer é complementar o trabalho de Stanislavski a partir de sua própria interpretação e procedimentos pessoais. Essa complementação, que deveria dar uma resposta aos problemas da *expressão*, é fruto de seu trabalho no Group Theater e no Actor's Studio. Desse processo vai resultar o Método.

A aceitação do trabalho do Actor's Studio no período em que Lee Strasberg o comandava não foi inteiramente pacífica nos Estados Unidos. O ex-aluno Marlon Brando, no prefácio do livro *Técnica da representação teatral*, de Stella Adler, diz: “Stella Adler é muito mais do que uma professora da arte da interpretação teatral”, acrescentando, como um desafio, lastimar bastante que,

² *Ibid.*, p. 105.

³ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro* (Rio de Janeiro: Graal, 1992), p. 291.

⁴ Lee Strasberg, *Um sonho de paixão. O desenvolvimento do “Método”*, tradução de Anna Zelma Campos (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990), p. 111.

[...] por não se terem prestado a divulgações vulgares, como ocorreu com alguns supostos “métodos” de atuação hoje notórios, suas contribuições à cultura teatral tenham permanecido em grande parte ignoradas, não reconhecidas e não apreciadas, quando o importante teria sido o fato de que Stella foi uma das poucas pessoas, senão a única, a ir a Paris para estudar com Konstantin Stanislavski.⁵

Em sua autobiografia, Marlon Brando nega a propalada condição de ex-aluno de Strasberg que lhe atribuem:

Depois que obtive algum sucesso, Lee Strasberg tentou ficar com o crédito de ter me ensinado a representar. Ele nunca me ensinou nada. Teria reivindicado créditos do Sol e da Lua se achasse que conseguiria. Era um homem ambicioso e egoísta que explorava as pessoas que freqüentavam o Actor's Studio e procurava se projetar como guru e oráculo atuante. Algumas pessoas o veneravam, mas eu nunca soube o porquê. Para mim, ele era uma pessoa de mau gosto e sem talento de que eu não gostava muito. De vez em quando eu ia ao Actor's Studio nas manhãs de sábado porque Elia Kazan estava lecionando, e habitualmente havia muitas garotas bonitas. Mas Strasberg nunca me ensinou a representar. Stella, sim, e mais tarde Kazan.⁶

Em seu livro *Uma vida*, Arthur Miller conta as enormes dificuldades causadas pelo relacionamento de Lee Strasberg e de sua esposa Paula com Marilyn Monroe durante as filmagens de *Os desajustados*, sob a direção de John Huston. Marilyn estava, diz Miller,

[...] repetindo os ensinamentos de Strasberg tal como os entendia, uma atitude incapacitante que eu já vira em outros atores e que considerava haver contribuído para sua contínua tensão ao representar. [...] Com o encorajamento de seus mentores, ela se perdia numa aborda-

⁵ Marlon Brando *apud* Stella Adler, *Técnica da representação teatral*, tradução de Marcelo Mello (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992), p. 15.

⁶ Marlon Brando e Robert Lindsey, *Brando. Canções que minha mãe me ensinou*, tradução de J. M. Smith Caldas (São Paulo: Siciliano, 1994), p. 76.

gem improvisada que talvez coubesse numa escola de teatro mas não num espetáculo profissional.⁷

O brasileiro Jardel Filho estudou durante cinco meses com Strasberg no Actor's Studio, chegando a afirmar que o que tinha como ator vinha muito mais "da fonte em que os diretores do Actor's Studio foram beber: o método de Stanislavski".⁸

Laurence Olivier, que trabalhou com Marilyn Monroe em *O príncipe e a corista*, conta da facilidade que a atriz tinha de posar para os fotógrafos, que, além de revelá-la como ótima modelo, constituía um verdadeiro treinamento. O treinamento, segundo Olivier, teria ensinado mais a Marilyn a respeito da arte de representar do que o trabalho de Lee Strasberg: "Minha opinião a respeito dessa escola é que foi mais prejudicial que benéfica para os alunos e sua influência sobre o teatro americano revelou-se danosa". Olivier frequentara o estúdio de Strasberg duas vezes, no início de 1958, quando *The Entertainer* se achava em cartaz em Nova York. Em ambas as ocasiões, ele afirma, os juízos de Strasberg acabaram por se transformar, embora ele estivesse improvisando, numa pregação que "equivalia a um derramamento de máximas, todas impensadas e provavelmente nunca antes manifestadas e, portanto, perigosamente duvidosas como informação". Olivier acrescenta ainda que o Método, deliberadamente antitécnico,

[...] apresentava uma devoradora paixão pela realidade, e se a pessoa não se sentisse em sintonia exata com as imagens que levariam a crer que você era "aquilo" e que "aquilo" estava na verdade acontecendo, o melhor era esquecer completamente a cena. Os jovens atores americanos sentiam um doloroso vazio onde deveria haver algum treinamento ou fundamento que lhes servisse de base para saltar ou voar.⁹

⁷ Arthur Miller, *Uma vida*, tradução de Raul de Sá Barbosa (Rio de Janeiro: Guanabara, 1987), p. 445.

⁸ Simon Khoury (org.), *Atrás da máscara I* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983), p. 139.

⁹ Laurence Olivier, *Confissões de um ator*, tradução de Áurea Brito Weissemberg (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985), p. 165.

Robert Lewis, no seu *Método ou loucura*, fala dos graves desvios a que o sistema de Stanislavski foi submetido nos Estados Unidos ao ser emprestada excessiva ênfase aos problemas interiores da interpretação, e que "os 'eleitos' torcem o nariz"¹⁰ para os outros aspectos do trabalho do ator, tornando-o por isso claudicante.

Acredito que, no Brasil, os equívocos referentes a Stanislavski tenham sido bem menores, possivelmente devido à presença de Eugênio Kusnet entre nós. A obra de Kusnet, entretanto, não chegou a atingir as proporções que o Método de Strasberg teve nos Estados Unidos. O fato parece dever-se, antes de mais nada, às conjunturas econômico-sociais e artísticas completamente diferentes que vigoram na nação mais rica do planeta e no Brasil. Mas se, por um lado, o trabalho de Kusnet não alcança o reconhecimento universal que talvez conseguisse caso sua opção de nova residência tivesse sido pelos Estados Unidos, por outro lado o rigor que ele aplicava ao trabalho ajustou-se à realidade circundante brasileira. Seu não-compromisso com uma possível universalidade talvez seja o que o deixa tão à vontade para percorrer um caminho menos rígido e dogmático que o do Método. De todo modo, penso que muitos equívocos referentes a Brecht cometidos no país, principalmente em relação ao desempenho do ator, teriam melhor encaminhamento se os capítulos referentes aos *Estudos sobre Stanislavski* constantes nos *Schriften zum Theater* (*Escritos sobre o teatro*) já tivessem sido traduzidos para o português.

As jornadas de estudo

O propalado antagonismo de Brecht e Stanislavski teve nuances no decorrer da vida do teórico alemão.

No início, Stanislavski não recebeu a atenção do fundador do Berliner Ensemble. Com o tempo, entretanto, Brecht começou a

¹⁰ Robert Lewis, *Método ou loucura*, tradução de Bárbara Heliodora (Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1962), p. 34.

citá-lo a partir do ensaio *Sobre o teatro experimental*,¹¹ de 1939, e depois Stanislavski assumiu importância maior, porém de forma negativa. Era sempre tomado como a referência daquilo que não devia ser feito. Como, anteriormente, elegera Aristóteles seu opositor dramático, digamos assim, agora nomeava o mestre russo autor de uma metodologia para o trabalho do ator que não servia mais ao ator da era científica, que é como Brecht chamava o tempo em que viveu.

À medida que os anos passaram, Brecht foi aceitando grande parte dos ensinamentos de Stanislavski, em especial depois da fundação do Berliner Ensemble. Entre 1951 e 1954 encontra-se a maior parte do que Brecht escreveu sobre o autor russo – portanto, já no fim de sua vida. Nessa época, causam surpresa e espanto as considerações tecidas por Brecht a esse respeito, pelo fato de demonstrarem grande admiração e respeito. Brecht chega a descobrir a aplicação do efeito de estranhamento em espetáculos dirigidos por Stanislavski.¹²

Passa a dar importância fundamental ao método das ações físicas e considera o superobjetivo um dos principais elementos da teoria stanislavskiana.

Na abertura dos *Estudos sobre Stanislavski*¹³ Brecht diz que, da mesma maneira que é fundamental verificar os resultados quando se quer estudar os métodos, é importante, quando se estuda o método de outro, que esse seja introduzido no seu próprio trabalho.

Como sempre, Brecht parte da aplicação prática de uma metodologia para estabelecer pressupostos teóricos *a posteriori*. Em relação ao desenvolvimento da personagem, distingue três etapas

¹¹ Cf. Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, tradução de Luiz Carlos Maciel (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967), p. 124.

¹² Cf. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 2. Textes français de Jean Tailleur et de Edith Winkler* (Paris: L'Arche, 1979), p. 194.

¹³ *Ibid.*, pp. 175-197.

fundamentais para a aplicação da metodologia stanislavskiana a seus pressupostos de teatro épico.¹⁴

Em primeiro lugar, é necessário conhecer a personagem, e isso se faz por meio das leituras e dos ensaios iniciais. Nessa fase procuram-se as contradições e deve haver a dúvida e a admiração. Para Brecht, admiração tem aqui o sentido que os gregos lhe davam, relacionado com a crítica.

A segunda fase é a de identificação, a de busca interior da personagem, da sua verdade, sem que a crítica interfira, quando a personagem reage às outras e ao meio ambiente da maneira mais natural e simples. O ator caminha lentamente, passo a passo, nesse trabalho, até chegar à identificação com a personagem.

A terceira fase consiste em enxergar a personagem com a qual o ator se identificou, do exterior, a partir da sociedade, sendo necessário nesse processo recordar a dúvida e a admiração da primeira fase. Após essa fase, de responsabilidade diante da sociedade, entrega-se a personagem a seu desenvolvimento conseqüente.

Brecht adverte, no entanto, que na prática, durante os ensaios, as coisas não se passam exatamente assim. O desenvolvimento da personagem nas três fases se dá de maneira irregular; existem partes da peça quase prontas, enquanto outras se encontram na primeira fase. Diante das posições de Brecht, cabe a pergunta: quais são realmente as diferenças entre os dois métodos, quanto ao trabalho prático do ator?

Brecht considera o método das ações físicas provavelmente a maior contribuição de Stanislavski a uma nova maneira de fazer teatro. Para o diretor do Berliner Ensemble, essa metodologia não causava nenhuma dificuldade, pois os atores estavam habituados a um tipo semelhante de trabalho, isto é, os atores, nos primeiros ensaios, mostravam a história, o processo. Brecht tinha consciência

¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

de que os sentimentos e os estados de alma surgiam depois, o que confirma os pressupostos do método das ações físicas. Assim como o autor russo, Brecht condena os atores que se servem do texto apenas como pretexto para acrobacias sentimentais.

Brecht afirma que Stanislavski elaborou a teoria das ações físicas sob a influência da vida soviética e de suas tendências materialistas. Mas critica o método de concentração do mestre russo, por lhe recordar os métodos dos psicanalistas que, de acordo com seu parecer, tentam curar as conseqüências e não as causas das doenças.

Essa é a grande ressalva que Brecht faz a Stanislavski: uma falta de aprofundamento nas causas sociais. Brecht diz ainda não ter entendido, em tudo o que se escrevera até aquela época (1951-1954) sobre o método de trabalho de Stanislavski, como este fazia para encontrar na própria sociedade certas características das personagens de uma peça nas quais repousa a ação dramática. É lembrado o exemplo de Otelo, general por conquista e não por herança feudal, que vive em um mundo de complôs em relação à função ou poder social e à propriedade. Otelo trata o cargo como propriedade. Em conseqüência, sua relação com Desdêmona desenvolve-se como relação de propriedade. É preciso defendê-la, senão ela lhe será roubada. Brecht acredita que, quando se acentua esse lado da paixão-ciúme, ele se aprofunda e vêem-se sinais de que a sociedade pode interferir.¹⁵

Brecht refere-se aos conselhos clássicos de Stanislavski – sobre o avarento, por exemplo – em que cumpre descobrir o lado generoso, ou sobre a representação de uma orgia em comédia de costumes francesa, na qual a imoralidade da alta burguesia deve passar por entediada, com seus esforços para apresentar prazer. Todas as contradições sociais precisam coexistir, como o próprio Stanislavski demonstrou em *Coração ardente*, de Ostrovski, em que a representação

[...] encanta pela contradição entre a inutilidade e o poder de sedução de seu herói, um proprietário de terras. Pode-se ver como qualidades tão criativas como a fantasia e o humor tornam, simplesmente, um homem mais parasita ainda quando ele vive ou deve viver da exploração.¹⁶

Brecht insiste em que é a favor da identificação, só que depois, em determinada fase dos ensaios, há necessidade de acrescentar alguma coisa, ou seja, de *tomar posição* em relação à personagem representada com a qual o ator se identifica. Isto é, é necessária a apreciação social. Brecht acrescenta que um ator do Berliner Ensemble, Geschoneck, havia recebido a recomendação de se identificar com a sua personagem, pois estava dando a crítica e não a personagem.¹⁷

Essas palavras causaram certo espanto na ocasião. Brecht havia convidado alguns diretores de teatro, dramaturgos e atores para prepararem as “jornadas stanislavskianas” e um dos presentes, Danegger, perguntou se poderia anotar suas palavras e recordá-las, caso voltassem ao assunto.

Parece-me que o entendimento dos procedimentos stanislavskianos começava a avançar. No entanto, Brecht frisava que somente a identificação não era suficiente (exceção feita às peças naturalistas), devido à “ilusão completa [*sic*] da natureza” que se pretendia apresentar.

Chega-se a um ponto nevrálgico na questão das relações dos dois mestres quando, na reunião, Danegger diz que Stanislavski exigia *identificação completa (sic)* mesmo na representação realista. Brecht afirma que não teve essa impressão ao ler o que Stanislavski escreveu. “Ele fala sem cessar do superobjetivo de uma peça e manda que tudo lhe seja subordinado”, disse. O autor russo teria salientado inúmeras vezes a necessidade da identificação

¹⁵ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷ *Ibid.*, p. 186.

[...] somente porque detestava o costume desprezível de certos atores de granjear as simpatias do público, enganá-lo, etc., no lugar de concentrar sua representação sobre a personagem que tinham para representar e sobre as idéias, sobre o que ele chama tão rigorosa e impacientemente de verdade.¹⁸

No mesmo debate, Geschoneck vai mais longe ao corrigir Danegger, afirmando: “No momento da representação, jamais ocorre a identificação total. Tem-se sem cessar o público na cabeça. Ao menos isso”.¹⁹

A ironia da frase final cala fundo em Helene Weigel, que retruca:

Em relação a esse “ao menos isso” de Geschoneck, como eu por exemplo, no papel de Coragem, diria, no final, quando o comércio me custou o último de meus filhos, a frase: “É preciso que eu me reconduza ao comércio”, se pessoalmente não estou transtornada pelo fato de que o ser humano que represento não possui a capacidade de aprender?²⁰

Tanto Brecht quanto Helene Weigel queriam o ator consciente, ativo, participante, tomando posição diante dos fatos para que os espectadores também tomassem. Por isso a ironia de Geschoneck é rebatida de maneira direta por Weigel.

Brecht refere-se ao trabalho que Stanislavski fazia com os atores para representar uma peça em versos, pedindo que inventassem outras imagens e expressões em prosa para melhor compreender e sentir os versos. Esse distanciamento leva os atores a dizer os versos de forma específica, exatamente como são, não como “um enunciado entre três possíveis, mas como o único”.²¹

Mais uma vez, Brecht descobre procedimentos típicos do teatro épico no mestre russo.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 187.

²¹ *Ibid.*, p. 179.

Foram quatro as propostas que selecionou para as jornadas de estudo stanislavskiano:

1. A necessidade imperiosa de que os principais escritos tanto de Stanislavski quanto de seus alunos fossem publicados.
2. A necessidade de estudar e conhecer os ensinamentos e métodos de Stanislavski a cada fase de suas atividades, separando o que ele reconheceu como insuficiente ou errado no decorrer de sua vida.

Na realidade, o que se faz necessário saber é o que ele ensinou na sua última fase, precisamente quando o socialismo foi implantado, de fato, na União Soviética.

3. A necessidade de retomar, a propósito do método de Stanislavski, aquilo que vai favorecer individualmente os diretores e atores alemães e não o que vai atrapalhá-los.

Brecht alerta para o fato de que

[...] nenhuma representação que tenha sido elaborada segundo o método de Stanislavski tem a menor chance de igualar uma representação de Stanislavski se não mostra a marca individual de um artista, tão inconfundível quanto a de Stanislavski.²²

4. Como última proposta, assinala o que se deveria aprender imediatamente com os espetáculos do Teatro de Arte de Moscou: sua meticulosa preparação.

Chega a fazer outra listagem, referente ao que se pode aprender com o teatro de Stanislavski.

- Em primeiro lugar é anotado o sentido poético de uma peça. Brecht argumenta que, mesmo nas peças naturalistas, montadas segundo o gosto da época, Stanislavski obteve traços poéticos sem cair na mera reportagem.

²² *Ibid.*, pp. 187-188.

- O sentimento das responsabilidades em relação à sociedade. Brecht destaca o fato de que Stanislavski não considerava a arte um fim em si mesmo; ele tinha a consciência de que no teatro não se alcança nenhum fim se não for pela arte. Também é destacado o fato de Stanislavski ensinar a seus atores a importância do desempenho teatral.
- A necessidade do trabalho de grupo, mesmo em um conjunto de astros grandes e pequenos como os do Teatro de Arte de Moscou, foi solidificada por Stanislavski ao demonstrar que o desempenho individual só pode atingir seu máximo rendimento cênico pelo desempenho coletivo.
- A importância da linha central e do detalhe, como acontecia no Teatro de Arte de Moscou, em que a concepção rica de pensamento se aliava à minúcia de detalhes exaustivamente elaborados para cada peça. Brecht alerta que essa concepção não é nada sem a minúcia.
- A submissão à verdade é fato indiscutível para Stanislavski, segundo Brecht. Ele ensinava ser necessário que os atores se conheçam e que conheçam os homens que querem representar, e isso com exatidão.
- Stanislavski mostrava a harmonia do natural e do estilo. “O belo natural se conjugava com a grande significação.”²³ Mesmo o feio aparecia em suas obras realistas, porém de maneira artística.
- Brecht assegura que Stanislavski compreendeu o caráter complexo e diferenciado da vida social e soube representá-lo sem desvios. A representação da realidade aparecia em suas montagens repleta de contradições.
- Brecht destaca o humanismo de Stanislavski: para ele, o homem ocupava o centro de suas preocupações.

- O alcance do progresso na arte é destacado por Brecht em sua análise de Stanislavski. Este desenvolveu novos meios artísticos para cada espetáculo, jamais se contentando com suas glórias. De seu teatro saíram artistas importantes, entre os quais Vakhtangov, que continuaram a desenvolver a arte do mestre de forma independente.

Quando Brecht trata do item *Jornadas de estudo sobre Stanislavski*, chega a mencionar sua própria presença, bem como a de outros diretores, dramaturgos e atores, nessas reuniões organizadas pela comissão para as artes. Brecht comenta que “Helene Weigel falou de alguns pontos do método que eram comuns ao modo de trabalhar de Stanislavski e do Berliner Ensemble. Ela indicou, contudo, as diferenças”.²⁴ No entanto, Brecht transcreve as opiniões da atriz e não se fica sabendo quais seriam essas diferenças. Instado a indicá-las, ele afirmará em outro trecho de *Estudos sobre Stanislavski* que “é relativamente mais fácil designar os [traços] concordantes que os não concordantes”.²⁵ Seriam, essas, indicações de que, na realidade, as partes discordantes se situariam mais no nível teórico do que no prático?

Ele enaltece nos *Estudos*, mais de uma vez, a teoria das ações físicas, pois nesse método as emoções e outras manifestações psicológicas só são produzidas em decorrência das ações exigidas pela peça e devem estar subordinadas às idéias dela. Para Brecht, o teatro alemão pode aprender muito com Stanislavski.

Há o caráter de suas representações, as inumeráveis finezas, a interpretação dos aspectos contraditórios entre os seres e nas situações, o natural artístico, a luta incessante contra os clichês (que, com a idealização chapada, infestam nossos teatros). Há seus esforços para excitar a imaginação dos atores e torná-la concreta. Há exercícios para os quais se reforçam a observação e a percepção; indicações sobre a maneira pela qual o ator pode liberar-se das influências perturbadoras

²³ *Ibid.*, p. 192.

²⁴ *Ibid.*, p. 193.

²⁵ *Ibid.*, p. 196.

de sua vida privada para estar apto a se consagrar inteiramente a seu papel; indicações sobre a maneira pela qual o ator pode realizar o ato de identificação com a personagem da obra.²⁶

Comparando o trabalho de Stanislavski com o de Langhoff, que na época era diretor do Deutsches Theater e expôs os princípios fundamentais do encenador russo nas jornadas, Brecht chega à conclusão de que Stanislavski procedia de maneira mais profunda e mais materialista, sem jamais idealizar, pois subordinava as emoções das personagens à ação da peça, isto é, as emoções se apresentavam como se provocadas pela ação.

Brecht exemplifica em suas conclusões, comentando a propósito de uma cena da peça *Os dias de Turbine*, em que o oficial ferido chega de volta, que Stanislavski corrigia os atores propensos a extravar suas emoções; o importante, dizia, era *procurar* um lugar no quarto para o ferido, *pegar* a gaze e, sobretudo, levando em conta o fato de se estar em guerra, *esconder* o jovem oficial contra-revolucionário, pois se tratava de um episódio da guerra civil. As ações físicas é que deveriam nortear os sentimentos.

Brecht pondera que as descrições dos ensaios de Stanislavski são importantes, com concepções muitas vezes admiráveis e execução quase sempre espantosa. “Se escolhi este termo ‘espantoso’ é porque suas idéias de teatro, seus ‘achados’ têm sempre o elemento inesperado.”²⁷

Observa que Stanislavski se utiliza de meios opostos aos chavões, do que resultam efeitos surpreendentes. Por isso mesmo, alerta, Stanislavski não deve ser copiado, mas servir como padrão. Nele, “o realismo é combativo, porque é revolucionário e destrói as falsas imagens da realidade que estão em circulação, substituindo-as por imagens corretas”.²⁸

²⁶ *Ibid.*, p. 193.

²⁷ *Ibid.*, p. 190.

²⁸ *Ibidem.*

O superobjetivo de Stanislavski deve ser considerado quase o ponto capital, pois ajuda a esclarecer o problema dialético da identificação, afirma Brecht. Para esclarecer melhor o que Stanislavski pretendia por ações físicas e por superobjetivo, ele se refere à sua própria encenação de *Mãe Coragem e seus filhos*. No último quadro, na montagem do Berliner Ensemble, existiria uma ação física:

Em vez de simplesmente chorar seu filho, na pose de uma Pietà, Coragem vai pegar um encerado para cobrir a morte, dá dinheiro aos camponeses para inumação, etc. O superobjetivo do quadro é: permaneceu cega ao fato de que seu comércio com a guerra lhe custou todos os seus filhos, e ela se apressa para voltar ao “comércio”, isto é, à guerra.²⁹

Mas Brecht adverte que

[...] a formulação mais bela e mais profunda do superobjetivo [é] uma imagem total da realidade, viva e cheia de contradições. A herança de Stanislavski é rica em indicações e em idéias, em exercícios e em procedimentos que facilitam esse objetivo.

Encerrando, enfatiza: “Esclareçamos, aperfeiçoemos e completemos os nossos estudos pelo do grande renovador do teatro, Stanislavski”.³⁰

Uma comparação

Em diálogo com Helene Weigel sobre a verdade cênica das personagens, Brecht chama a atenção para o problema de que essa verdade é difícil de se descobrir, podendo ser desfigurada; além disso, “é ainda mais difícil descobrir a verdade socialmente útil, e é dela que temos necessidade”.³¹

²⁹ *Ibid.*, p. 189.

³⁰ *Ibid.*, p. 191.

³¹ *Ibid.*, p. 180.

Situa-se aí, na comparação dos dois teóricos, uma diferença delicada de enfoque social. Enquanto Stanislavski, com seu humanismo convicto, privilegia o homem, Brecht privilegia a questão social, sem que o primeiro esqueça o social e o segundo esqueça o homem. A diferença, pode-se dizer, seria uma questão de grau.

A sinceridade das sensações do ator é vista por Brecht e por Stanislavski de maneira semelhante: não é somente um trabalho sobre si mesmo que vai fazê-la aflorar em uma personagem. É necessário descobrir “o processo entre ele mesmo, seu personagem e os outros personagens”.³² Portanto, o enfoque segundo o qual somente a partir do trabalho em grupo, do esforço coletivo, o ator pode atingir um resultado positivo em seu trabalho aparece como questão preponderante para os dois teóricos.

Às vezes, as etapas de trabalho são diferentes para eles, como no caso da identificação e da paródia. Brecht admite a identificação nos ensaios e afirma que Stanislavski aceita a paródia também durante os ensaios: “Tanto para ele quanto para mim é necessário admitir uma e outra na representação, ainda que em mistura diferente”.³³

Para deixar claras as suas idéias, Brecht refere-se à personagem Fomussov, da peça de Griboyedov, *A desgraça de ter espírito*, um clássico russo que Stanislavski representou, tendo descrito o trabalho em *A criação de um papel*.³⁴ Brecht afirma que, “caso se queira ou não um desempenho épico, isso depende de como se vai rejeitar ou justificar esse arrogante e inculto funcionário”.³⁵ Mas tem dúvidas a respeito: não teria Stanislavski justificado a personagem, partindo da *condição humana* que imperava no Teatro de Arte de Moscou? (E nesse caso seria necessário rejeitá-la.) Ou teria ele conservado uma

atitude crítica nessa personagem clássica da sátira russa? (E aí teríamos um desempenho épico.) A resposta vem de Gorchakov; para ele, a representação de Stanislavski “era uma descrição satírica, contudo muito fina”.³⁶

Para Brecht, Stanislavski teve de certa forma o trabalho auxiliado no transcorrer da vida, pois o material com o qual o ator deve construir sua personagem, o ser humano social, mudou radicalmente em função da Revolução Russa. A Revolução teria facilitado a representação do ser humano com base na sociedade.³⁷

O distanciamento é parte integrante do desempenho do ator numa peça épica. O que dizer, no entanto, se o próprio Brecht descobriu – e por várias vezes – aplicações do distanciamento em montagens ou exercícios de atores no Teatro de Arte de Moscou em peças não épicas? Mais ainda, Brecht surpreende ao dizer que, em relação ao momento da representação, “Stanislavski indica uma série de procedimentos graças aos quais o ator pode colocar sua própria consciência fora do circuito e a substituir por aquela do ser humano que ele representa”.³⁸ Essa afirmação soa estranha, em contraste com o que já afirmara anteriormente. Talvez para se justificar, diz que “é assim que o sistema é compreendido pelas pessoas que atacam o *Pequeno órgãoon*” e reafirma que no *Pequeno órgãoon* se descreve “um modo de representação com o qual *não* se chega a uma fusão total com o papel” (grifo meu).³⁹

Pode-se ter dúvida sobre o que deduzir de tais palavras, dado que o próprio Brecht a seguir afirma:

Ao menos um elemento importante de sua teoria, a saber, isso que ele chama de superobjetivo, parece indicar que estava consciente do problema que é tratado no *Pequeno órgãoon*. É claro que o ator está

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.*, p. 183.

³⁸ *Ibid.*, p. 194.

³⁹ *Ibidem*.

³² *Ibid.*, pp. 180-181.

³³ *Ibid.*, p. 179.

³⁴ Cf. Konstantin Stanislavski, *A criação de um papel*, prefácio de Robert Lewis, tradução de Pontes de Paula Lima (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972), p. 14.

³⁵ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre* 2, cit., p. 180.

no palco ao mesmo tempo que ator e personagem, e é necessário que essa contradição exista na sua consciência; ela torna, falando propriamente, a personagem viva. Todo dialético compreenderá isso. Substituindo o superobjetivo de Stanislavski, o ator representa efetivamente a sociedade em face da personagem, para Stanislavski também.⁴⁰

Essa aparente confusão de idéias é resumida por Brecht no seguinte diálogo em que, a uma pergunta, ele responde com outra:

Mas, então, como se pôde chegar a uma tal simplificação do sistema a ponto de pretender que Stanislavski acredite na metamorfose mística no palco?

Brecht: Como se pôde chegar a uma tal simplificação do *Pequeno órganon* a ponto de pretender que ele exija pálidas criaturas de proveta no palco, esquemáticos produtos cerebrais?⁴¹

Estaria Brecht contribuindo para esclarecer as analogias e as diferenças entre os dois métodos com a argumentação utilizada por ele até aqui, quando compara o *Pequeno órganon* com o sistema de Stanislavski? Talvez se trate mais de uma provocação do que de uma argumentação séria. É importante ressaltar que, no tocante ao problema da *comunicação* do ator, tanto para Brecht quanto para Stanislavski a questão é uniforme. Kusnet não admitia discussão a respeito: “Quem deve comunicar-se com o espectador, o ator ou o personagem? É claro que só pode ser o ator”. Ao contrário da personagem, que tem sua vivência limitada pelas circunstâncias que o dramaturgo ou o diretor propõe, ficando fora do alcance do espectador, o ator “deve estar permanentemente em contato e comunicação com o espectador, como, aliás, com todos os elementos do mundo objetivo que o cerca”.⁴² Não estaria aí o rompimento da quarta parede e a abertura possível da aplicação do sistema de

Stanislavski aos textos épicos de Brecht? Não seriam, essas, fortes aproximações das duas metodologias?

Brecht pergunta se não se vê no palco do Berliner Ensemble em que medida Puntila e Coragem são criaturas cheias de vida, de sabor, explodindo de vitalidade, portanto longe dos clichês a ele atribuídos de apresentar seres de papelão. Agora, ele justifica, também, Stanislavski, pois este precisou valorizar todos os elementos que tornavam possível a construção de seres completos, reais, cheios de contradição, principalmente para se contrapor à sua época, quando os atores trabalhavam somente com chavões.

A preparação do ator, de Stanislavski, fora publicada em 1936 nos Estados Unidos; a segunda obra, *A construção da personagem*, surgiu em 1949, treze anos depois, e *A criação de um papel* foi publicada somente em 1961, portanto após a morte de Brecht. Não seria o caso de se perguntar se toda essa “argumentação contraditória” de Brecht não se deveria ao fato de que o primeiro livro (no qual Stanislavski privilegia a parte interior da formação e treinamento do ator) era o mais presente na Alemanha nessa ocasião? Não, pois é o próprio Brecht que testemunha seu contato com o terceiro volume, fazendo referência a peças como *A desgraça de ter espírito* e *Otelo* e ao método das ações físicas.

De todo modo, não foi só o decurso de tempo entre as publicações que proporcionou campo fértil para as mais variadas interpretações; houve também o problema das publicações truncadas de partes do trabalho do mestre russo, que apareceram tanto na União Soviética quanto na Alemanha.

Quando tudo começa a ficar claro a respeito das analogias entre Brecht e Stanislavski, alguém poderia concluir que as diferenças, então, seriam mínimas.

Brecht não torna as coisas mais fáceis ao alegar que as diferenças existem e que se situam “em um plano muito alto da representação”. Ele concede uma aproximação:

⁴⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Eugênio Kusnet, *Ator e método* (Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975), p. 52.

A elaboração do caráter contraditório da representação no *Pequeno organon* exige do ator uma nova aproximação do papel. As ações físicas, para retomar o termo técnico utilizado por Stanislavski, não servem mais somente para construir o papel de maneira realista; sob a forma da fábula, elas se tornam o principal ponto de referência para o papel. [Grifo meu.]⁴³

Muito hábil quando perguntado sobre quais seriam os traços discordantes dos dois sistemas, Brecht apregoa agora os traços concordantes:

É relativamente mais fácil designar os concordantes que os não concordantes. [...] Trata-se, no caso dos dois sistemas – designemos assim, daqui para a frente, esses dois modos de trabalho, a fim de apreender em cada um a coerência interna de seus diversos elementos –, de sistemas que, para dizer a verdade, concernem a pontos de partida diferentes. Não se pode, então, ingenuamente superpô-los como dois polígonos para ver em que diferem.⁴⁴

Na realidade, os pontos de partida diferentes estariam ligados à realidade fora do teatro, à visão do mundo que Brecht possui e que determina sua posição ideológica e política. A questão, nesse caso, resume-se à ideologia e à política. Utilizo aqui o conceito de ideologia como sendo o credo de um partido político e mais especificamente, no caso de Brecht, refiro-me à ideologia marxista.

As contradições em Brecht são recorrentes. Se em determinado momento ele frisa que o ator, em Stanislavski, representa somente com a consciência da personagem, esquecendo-se da própria consciência, em seguida já afirma que em Stanislavski o ator e a personagem aparecem juntos em cena e que é preciso que essa contradição exista conscientemente para o ator – e, de fato, é isso o que prega Stanislavski. Acontece que Brecht, no decorrer de sua obra, repete

várias vezes esse fato, ora concordando, ora negando a identidade dos dois métodos quanto a esse aspecto da questão.

Stanislavski já havia deixado claro que os atores não se transformam totalmente em personagens, pois há sempre uma dualidade ator-personagem presente em cena. Em Stanislavski, essa dualidade busca a consciência interpretativa do ator. Em Brecht, essa dualidade busca a crítica do ator em relação à personagem, sempre pedida pelo dramaturgo Brecht nas peças épicas. Não seriam, então, as razões dramáticas e ideológicas os traços não concordantes dos dois sistemas?

Há momentos na obra teórica de Brecht em que ele parece responder positivamente a essa questão. Quando se refere às diferenças entre os dois sistemas que estariam colocadas em um plano muito elevado, chega a dizer que *o porquê* e *o até onde* delas “exigiriam estudos mais profundos”.⁴⁵ Em momento nenhum de sua obra, no entanto, ele responde a essa questão de forma clara.

Seria necessário, então, separar o dramaturgo Brecht e o método de trabalho para o ator, para que se compreendam, finalmente, os encontros e desencontros dos dois sistemas? Não, pois o trabalho de Brecht possui uma unidade determinada pela perspectiva social.

No diálogo que ele trava a respeito dos dois métodos há uma pergunta sobre as relações de trabalho do ator:

O “sistema” do senhor não se refere ao modo de trabalho do ator?

Brecht: Não essencialmente, não como ponto de partida; Stanislavski dirigindo é essencialmente ator, eu sou, dirigindo, essencialmente escritor de teatro.⁴⁶

Nesse diálogo se expõem razões dramáticas que imperam e subordinam o trabalho do ator.

⁴³ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 2*, cit., p. 196.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 196.

É claro que também para Stanislavski o ator está subordinado ao dramaturgo. Brecht, rápido de raciocínio, afirma:

É exato. Mas ele parte do ator. Para o ator, inventa estudos e exercícios, ajuda-o a compor autênticos seres humanos. De um lado, vocês poderão me ouvir dizer, eu também, que tudo depende do ator, entretanto eu parto inteiramente da peça, de suas necessidades e exigências.⁴⁷

Seria verdade que Stanislavski parte do ator?

É necessário que se recorde o fato de que Stanislavski, em sua vida teatral, foi sobretudo ator, diretor, professor e teórico. Alguma confusão pode advir, motivada pelo mito stanislavskiano referente ao ator, pois, quando se diz Stanislavski, diz-se ator.

No entanto, quando se analisa a atuação estética do mestre russo, sobretudo como diretor de espetáculos, verifica-se que ele era um perfeccionista preocupado com todos os aspectos do espetáculo, incluídos aí, mas não tão-somente, os atores.

Na introdução ao livro *O sistema de Stanislavski*, de Sonia Moore, o diretor americano Joshua Logan conta de seu período de estudos com o encenador russo, no inverno de 1930-1931. Revela-se espantado com a maneira como ele encenava seus brilhantes espetáculos:

Estávamos impressionados com a teatralidade do Teatro de Arte de Moscou. Esperávamos que fosse predominantemente um teatro de ator; ao invés, encontrávamos um teatro compartilhado com o diretor, cenógrafo, músico e, acima de tudo, com o autor.⁴⁸

Como se depreende das observações de Logan, já na década de 1930 Stanislavski era um diretor que partia do texto, fazendo um trabalho apolíneo para chegar ao dionisíaco. Em minha experiência

peçoal com a análise ativa, segundo Kusnet, sou testemunha de que o ponto de partida sempre foi o texto, apesar de tudo depender do ator, assim como para Brecht.

Quanto ao Stanislavski professor, formador de atores, este, sim, parte do ator, pois é o ator a matéria-prima a ser desenvolvida e formada. Em um nível mais avançado da formação, no entanto, razões dramáticas, quando houver elaboração de textos, podem interpor-se, subordinando a elas os alunos-atores. Essa é uma questão de metodologia de trabalho quanto à formação dos atores tão-somente, e não uma opção estética de Stanislavski, como fica claro no decorrer de seus livros, principalmente em *Minha vida na arte*.

Brecht afirma que os dois sistemas poderiam complementar-se, mas alega não conhecer suficientemente o de Stanislavski para uma afirmação categórica. Fala também de uma insuficiência de seu sistema, ponderando que a complementaridade poderia ser-lhe dada pelo de Stanislavski, que tornaria ainda mais rica a compreensão das personagens. Para Bornheim, “o desejo de encontrar em Stanislavski um complemento para os seus próprios pontos de vista acaba sendo antes de tudo o reconhecimento da incompletude do próprio sistema”.⁴⁹

No final desse diálogo, Brecht se vê confrontado com a questão de tomar partido e justificar isso. Instado a situar o problema diante dos dois sistemas, alega, em princípio, tratar-se de uma contradição dialética, sob o ponto de vista do escritor teatral:

Enquanto escritor de teatro, tenho necessidade dessa capacidade do ator de se identificar completamente [*sic*] e de se metamorfosear integralmente [*sic*], que Stanislavski é sem dúvida o primeiro a conceber sistematicamente [*sic*], mas também, e sobretudo [com a necessidade] da distância em relação ao personagem que o ator, en-

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Em Sonia Moore, *O sistema de Stanislavski*, tradução de Isa Kopelman (São Paulo: apostila da EAD/USP, s/d.), p. 7.

⁴⁹ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 287.

quanto representante da sociedade (de sua parte progressista), deve estabelecer.⁵⁰

Ora, Stanislavski nunca propôs a “identificação completa” nem a “metamorfose integral” para o ator-personagem. Quanto à distância em relação à personagem, foi o próprio Brecht que, ao analisar o desenvolvimento da personagem no sistema de Stanislavski, destacou, como já foi dito, a terceira fase, na qual o ator, após se identificar com a personagem, tem de enxergá-la “do exterior, a partir da sociedade”.⁵¹ Essa contradição de Brecht por certo não ajuda na compreensão mais objetiva das questões levantadas até aqui.

Quando lhe perguntaram sobre como o problema do distanciamento épico se manifesta nos dois sistemas, Brecht respondeu: “Se o compreendo corretamente, Stanislavski tem o superobjetivo. No meu caso, o ato de identificação [...] tem lugar em uma outra fase dos ensaios”.⁵²

Quando a última pergunta é feita, Brecht concorda com seu interlocutor:

Poder-se-ia então, sob a ótica de Stanislavski, descrever o sistema do senhor como um sistema concernente ao superobjetivo?

Brecht: Sim, provavelmente.⁵³

Mas a dúvida fica instaurada, porque o sim de Brecht vem acrescido do advérbio provavelmente.

Quando se ocupa do ator num fragmento de *Écrits sur le théâtre* 2, ele afirma, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa:

Brecht odiava o diretor que constrangia seus atores a “encarnar” suas idéias. Não gostava de ouvir dizer que os atores deviam “servir à palavra do escritor”. Escritores de teatro e atores têm o objetivo co-

mum de representar os processos da peça de maneira divertida e proveitosa. Já sobre a função social que deve ter uma representação, podem existir concepções diferentes para atores e escritores de teatro.⁵⁴

Tanto Brecht quanto Stanislavski evitavam levar discussões teóricas para os ensaios. Brecht não impingia teorias a seus atores, pois tinha consciência de que os atores não representam conflitos teóricos, representam tão-somente personagens.

A direção de atores de Brecht era muito mais discreta que a dos grandes diretores conhecidos. Aos que o observavam, não dava a impressão de querer, com a ajuda dos atores, representar alguma coisa que tinha na cabeça; eles não eram seus instrumentos. Ao contrário, procurava com eles a história que a peça contava e ajudava cada um a encontrar seus pontos fortes.⁵⁵

Ao procurar os objetivos das ações, da mesma maneira que Stanislavski o fazia, Brecht dirigia no Berliner Ensemble como se aparentemente não fossem dele as teorias do teatro épico.

Apresenta-se para o autor deste estudo a seguinte questão: existe de fato um ator stanislavskiano e um ator épico brechtiano? Supondo que exista o ator épico e que ele obedeça com rigor aos pressupostos das chamadas “circunstâncias dadas” que as obras de Brecht indicam, como se poderiam aplicar-lhe os ensinamentos de Stanislavski conservando-o, ainda assim, fiel às idéias do mestre alemão?

No Brasil ocorreu o caso exemplar de Eugênio Kusnet e de suas atuações em espetáculos brechtianos e em outras peças antiilusionistas, que dão à questão proposta uma resposta positiva. Em outras partes do mundo há restrições a esse respeito. Odette Aslan salienta que “fora do Berliner Ensemble poucos comediantes e *troupes* souberam realizar representações verdadeiramente brechtianas”.⁵⁶

⁵⁰ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre* 2, cit., p. 197.

⁵¹ *Ibid.*, p. 177.

⁵² *Ibid.*, p. 197.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁶ Odette Aslan, *O ator no século XX*, tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg (São Paulo: Perspectiva, 1994), p. 170.

Mas existe mesmo uma maneira de representar verdadeiramente Brecht? Não seria isso uma atitude antibrechtiana por excelência, já que Brecht se colocava contra impingir suas teorias aos atores? E ainda uma última questão: teria Brecht sistematizado algum método relativo ao trabalho do ator?

Os atores do Berliner Ensemble, em artigo do *Theaterarbeit*, a publicação oficial da companhia, revelam que em sua maioria não tinham certeza de estar utilizando um estilo especial de interpretação.⁵⁷

Os procedimentos concordantes nos dois sistemas, nos detalhes, são vários. Um exemplo é este, que se refere à maneira como Brecht recomendava aos atores ensaiarem as canções da peça:

O comediante não deve cantar somente, mas mostrar alguém que está a cantar. Deverá não tanto exteriorizar o conteúdo afetivo da sua canção (pode-se oferecer uma comida já mastigada?), mas exibir os gestos que são os usos e costumes do corpo. Para conseguir esse efeito, será bem melhor esquecer o texto durante os ensaios, substituindo-o por expressões coloquiais que expressem a mesma coisa na linguagem irreverente do dia-a-dia.⁵⁸

Stanislavski fazia exatamente a mesma recomendação aos seus atores em relação a peças escritas em verso e já citadas: inventar outras imagens e expressões em prosa para melhor compreender e sentir os versos.⁵⁹

Resta, de fato, como elemento capaz de promover uma visão mais penetrante dos dois sistemas, a questão do distanciamento épico, que pode ser atingido com a dupla “mostração” do ator e da personagem.

Neste trabalho já se apontou a difícil apreensão do sentido profundo do distanciamento épico. Augusto Boal afirma que jamais conseguiu entendê-lo; Paulo Autran o teria experienciado sem saber do que se tratava. Quem afinal decide se uma interpretação é distanciada ou não? Essa pergunta só pode ser respondida pelo espectador.

Aparentemente, pelo menos, seria uma solução tentar comprovar empiricamente que o ator pode se dividir. Mas, se só podemos comprovar fatos, haveria como demonstrar essa dualidade de outro modo que não fosse “experienciando” (como ator ou como espectador)? Alguns trabalhos tentam comprovar cientificamente essa dualidade. Veremos, no próximo capítulo, se a comprovação é possível.

⁵⁷ Cf. Martin Esslin, *Brecht: dos males o menor*, tradução de Bárbara Heliodora (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p. 151.

⁵⁸ Bertolt Brecht, *Teatro dialético*, cit., p. 73.

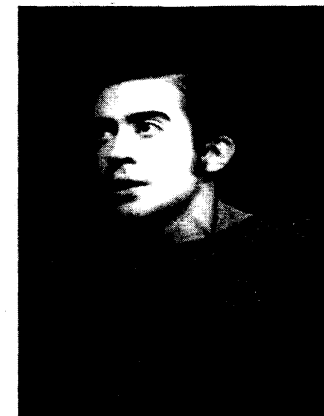
⁵⁹ Esse procedimento de Stanislavski é mencionado por Brecht em *Écrits sur le théâtre 2*, cit.

Diário de Leningrado (Meu pobre Marat)



Rômulo Faldini

Luís Fernando/Marat e Dorothy/Lika



Roberto Vignati

Eraldo/Leonidik

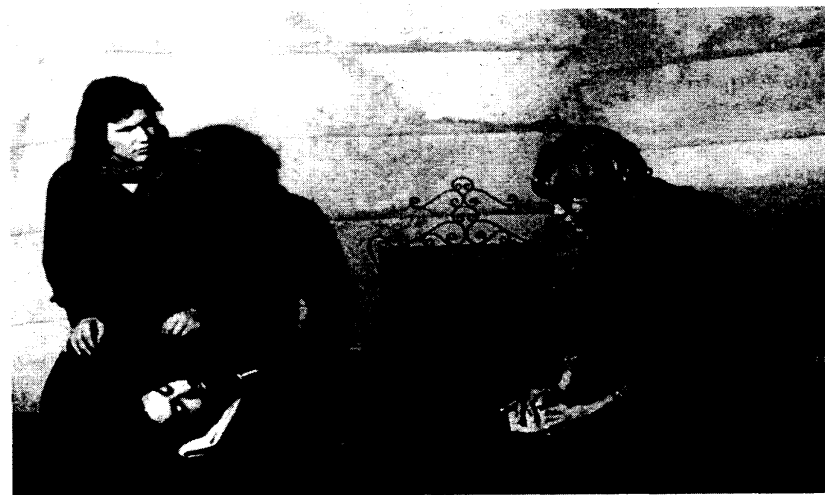
A peça *Diário de Leningrado (Meu pobre Marat)*, do russo Aleksei Arbusov, foi encenada por Eugênio Kusnet em 1971, com ensaios em São Paulo, no teatro do Masp, e temporada no interior paulista. Conta uma história de amor e guerra por meio de cenas interligadas por datas como num diário. Leningrado, assim chamada em tempos de União Soviética, voltou a ser São Petersburgo.



Roberto Vignati



Rômulo Fialdini



Rômulo Fialdini

Na história, dois jovens que moram em prédio abandonado durante a Segunda Guerra Mundial, Marat (Luís Fernando de Rezende) e Lika (Dorothy Lenner), acolhem um garoto, Leonidik (Eraldo Rizzo), órfão de guerra. Os três ficam amigos, mas os rapazes amam Lika, que ama Marat e tem compaixão abnegada por Leonidik.



Roberto Vignati



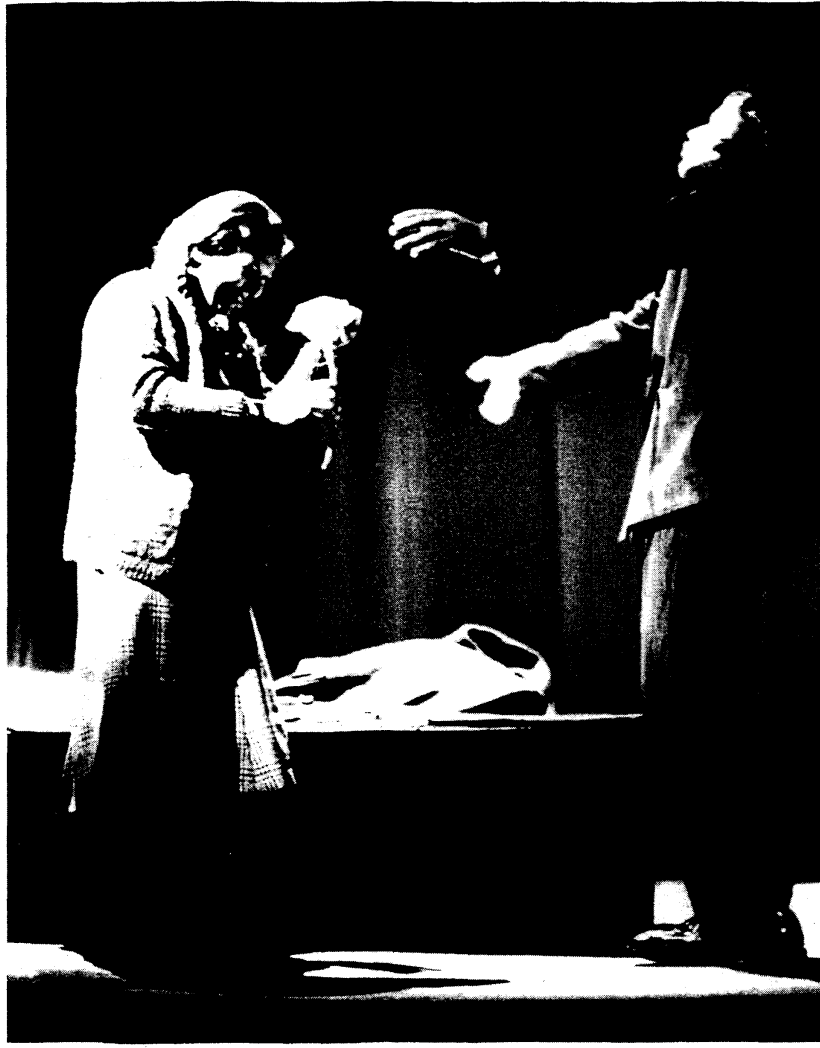
Roberto Vignati



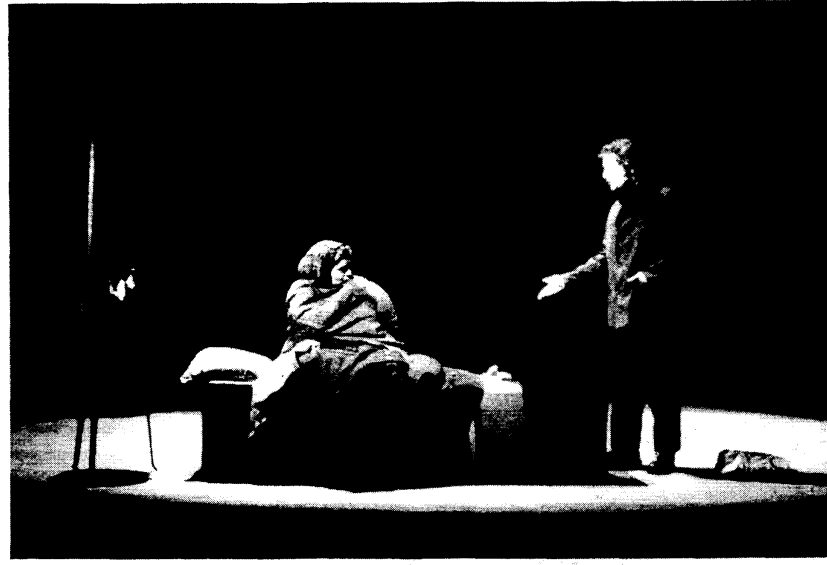
Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati

Passam anos, Marat e Leonidik foram para a guerra, e os três se reencontram – Leonidik com um braço destroçado em combate. Lika opta por casar-se com Leonidik e Marat parte para construir pontes.



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati



Roberto Vignati

No terceiro tempo da história, anos depois, os três voltam a se encontrar, maduros e sofridos. Juntos comemoram o Natal. Leonidik parte, ficando o casal Lika e Marat.



Rômulo Fialdini

Kusnet na condução de *Diário de Leningrado*.

“Era um magnífico professor de interpretação. Ao dirigir o ator estava inteiro, atento, firme até a exaustão, incentivando, orientando, chegando a exageros de detalhes que alguns viam como requinte e outros como implicância.”

As fotos dessa série foram feitas por Rômulo Fialdini nos ensaios e por Roberto Vignati no espetáculo.

Kusnet no palco



Fredi Kleemann

Maurício Barroso, Tônia Carrero e Kusnet em *Profundo mar azul*, de Terence Rattigan, em 1955.

Paulo Autran, que também atuava na peça, observa: “Kusnet e eu ficávamos totalmente à sombra da interpretação de Tônia Carrero, a protagonista”.



CCSP/Divisão de Pesquisas/Arquivo Multimeios

Joaquim Guimarães, Kusnet, Benjamin Cattán e Oswaldo Louzada na segunda montagem brasileira de *A alma boa de Se-tsun*, de Bertolt Brecht, em 1960.

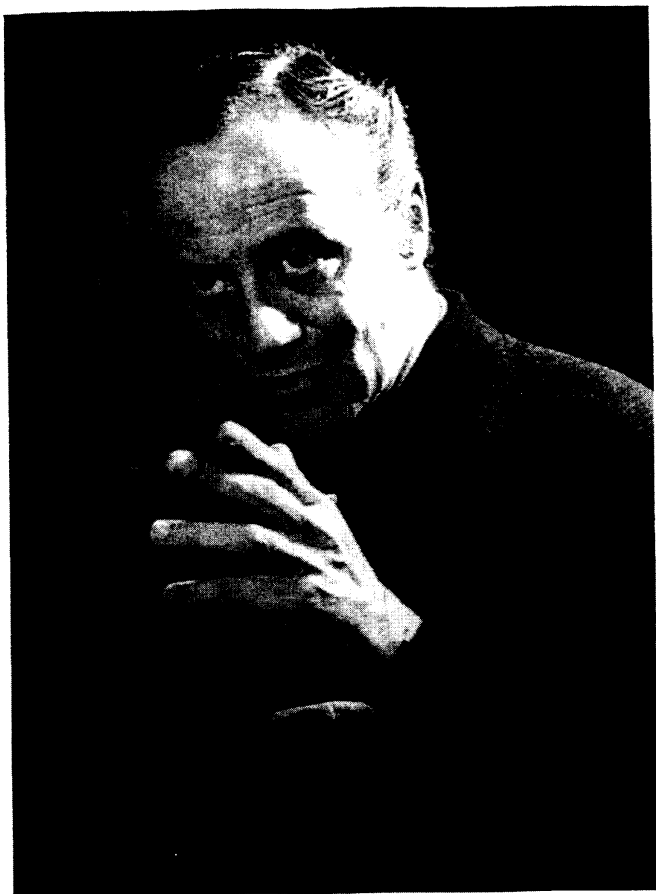
Anos depois, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, Kusnet diria: “O próprio Brecht vai muito bem com o método de Stanislavski. Eu havia feito [...] dois espetáculos de Brecht, *A alma boa de Se-tsun* e *A ópera de três vinténs*, quando um crítico me observou brincalhão que me estava tornando um especialista em Brecht. Eu lhe respondi que sim. Apenas um Brecht na base do velho Stanislavski”.



Fredi Kleemann. CCSP/Divisão de Pesquisas/Arquivo Multimeios

Kusnet, Cacilda Becker e Edmundo Lopes em *A visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt, em 1962.

A atuação de Kusnet nesse espetáculo, como o Mordono/Juiz, foi ressaltada pelo crítico Paulo Francis: “O único que me pareceu Dürrenmatt é Eugênio Kusnet (numa maquiagem *à la* Eric von Stroheim), pois comenta ironicamente o texto o tempo todo”.



Arquivo pessoal

Paulo Autran em *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em 1965.

Em depoimento a Eraldo Rizzo, o ator conta: “Alberto D’Aversa, grande teórico de teatro, escreveu na sua crítica que a interpretação mais brechtiana que tinha visto era a minha, do discurso de Marco Antônio [da peça *Júlio César*] de Shakespeare. Coisa que não tinha passado pela minha cabeça”.

3

Kusnet e a dualidade do ator

A discussão sobre o tema do duplo em teatro vem de muito longe.

Enquanto, por um lado, Luigi Riccoboni (*Pensamentos sobre a declamação*, 1738) e Rémond de Sainte-Albine (*O comediante*, 1747) sustentavam a tese de identidade emocional entre intérprete e personagem, François Riccoboni (*A arte do teatro*, 1750) defendia a diferenciação e a sobriedade do desempenho.¹

A obra de Denis Diderot (1713-1784), *Paradoxo do comediante*, escrita em 1773, reformulada e ampliada em 1778 e publicada em 1830 (46 anos após a morte do autor), é considerada, inclusive por Ênio Carvalho, uma abordagem teórica pioneira do trabalho cênico do ator.² Diderot já polemiza acirradamente a propósito da questão da dualidade – a mesma questão do duplo que vai aparecer em Brecht por meio do distanciamento e em Stanislavski também com a dualidade do ator. Louis Jovet parece resumir a opinião de grande parte dos atores, diretores e teóricos a respeito do duplo quando conclui que, na realidade, “a lucidez do ator não é senão sua sensibilidade controlada por ela mesma”.³

Eugênio Kusnet afirmou ao longo de toda a vida que, a seu ver, era bastante tranqüila a proximidade dos pontos de vista de Brecht

¹ Jurandir Diniz Júnior, *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP, sob a orientação da professora dra. Maria Stella Orsini (São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 1990), p. 129.

² Ênio Carvalho, *História e formação do ator* (São Paulo: Ática, 1989), p. 65.

³ Louis Jovet *et alii* em anexos a Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (Paris: Nord-Sud, 1949), p. 125.

e Stanislavski – no que tange à problemática do duplo, ou seja, do desdobramento do ator. Em primeiro lugar, em suas aulas, dava o clássico exemplo de *Otelo*: se não existisse de fato a dualidade do ator, seriam necessárias várias atrizes para desempenhar o papel de Desdêmona; aliás, tantas quantas fossem as representações ou até mesmo os ensaios.

Kusnet, como já foi dito, deixa claro que quem se comunica com o espectador é o ator e não a personagem, salvo quando isso for uma exigência dramática ou de encenação. Para tanto, o ator necessita estar sempre em *contato e comunicação* com o espectador e com tudo o mais que o envolve no mundo real, onde ele, ator, desenvolve seu trabalho. Fica afastada de vez a encarnação mística do papel, que muitos ainda atribuem erroneamente a Stanislavski. O ator,

[...] adquirindo a “fê cênica” na realidade da sua existência, vive como se fosse a personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística – a personagem.⁴

A essa coexistência, nem sempre pacífica, de ator e personagem, Stanislavski chamou dualidade do ator, e Eugênio Kusnet retomou o termo para provar cientificamente a sua veracidade, o que Stanislavski não tinha tido os meios de empreender.

A teoria de Natadze

Em seu livro *Ator e método*, Kusnet afirma ser possível que a ciência comprove o que Stanislavski intuía em vida.

Os estudos para tais fins foram iniciados na União Soviética em 1939, com a investigação dos mais variados aspectos da “influência

da imaginação sobre o comportamento humano”, na expressão de Kusnet.⁵

R. G. Natadze publicou em 1972 *A imaginação como fator do comportamento*, em que são narradas diversas experiências sobre o comportamento humano e suas conseqüências, assim como as conclusões científicas.⁶ A partir do livro de Natadze, Kusnet propõe que se use, com base em uma terminologia mais precisa, o elemento dualidade do ator nas criações das personagens.

A dualidade do ator não pressupõe frieza, muito menos comportamento cênico estereotipado. O ator deve agir, como propõe Stanislavski, nas circunstâncias dadas pelo dramaturgo, como se fosse a personagem, tendo em vista os objetivos das ações, utilizando-se para isso de todos os elementos do método, sobretudo do superobjetivo. Kusnet demonstrou claramente que mesmo no ardor máximo a que pode chegar um ator existirá a dualidade. Passando daí, é o transe místico ou a instalação da doença mental, nunca a arte. Kusnet recorda seu colega I. Pevtsov, que chama de ator genial, pois conseguia convencer da verdade que representava não só os espectadores como os próprios colegas de palco. Esse ator mergulhava tão fundo na sua arte que um dia, em determinada cena, o jovem Kusnet, ao representar a seu lado, acreditou na imagem da morte que os olhos de Pevtsov transmitiam, perdendo-se completamente em cena e, como conseqüência, tendo um branco prolongado. No entanto, quase sem se mexer, o colega chamou a atenção de Kusnet, o que o fez “acordar” e retomar o desempenho. Nota Kusnet que Pevtsov agiu dessa maneira “sem alterar o seu excelente desempenho”. Estava lá, frente ao jovem Kusnet, um ator consciente de sua função social, com uma brilhante interpretação.

Como é que essa dualidade, experimentada por diversos atores em diferentes regiões do planeta, poderia ser comprovada?

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ R. G. Natadze, *A imaginação como fator do comportamento*, 1972. Kusnet traduziu partes do livro de Natadze, que estão atualmente no Arquivo Multimeios à disposição dos interessados. (O Arquivo se encontra no prédio do Centro Cultural São Paulo, da Rua Vergueiro.)

⁴ Eugênio Kusnet, *Ator e método* (Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975), p. 52.

Kusnet salienta que R. G. Natadze explicita em sua obra o mecanismo de funcionamento da imaginação em relação a:

- atividades utilitárias, dentro das situações reais;
- situações imaginárias, dentre as quais aparecem as atividades artísticas.

Para realizar o seu trabalho em todas as atividades, o homem necessita de uma preparação, que Natadze chama de *ação instaladora*:

Instalação é o processo de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação.

Para conseguir esse estado de prontidão, que leva à realização de qualquer espécie de trabalho,

[...] o homem deve usar a sua imaginação no sentido de:

1. estabelecer a situação em que o sujeito se encontra;
2. fixar as necessidades que o sujeito deve satisfazer.⁷

Esse esquema serve tanto para as situações reais quanto para as imaginárias. Pode-se aplicá-lo para um encanador, médico, empregada doméstica ou para um ator de televisão, pintor ou qualquer outro artista.

Para o ator, a instalação funciona no sentido de conservá-lo alerta, em condições de poder desempenhar o papel em determinada peça. Natadze assegura que o aparecimento do estado de prontidão “na base de uma situação imaginária” é “condicionado não à representação, mas à atitude do sujeito para com o representado”, e só há instalação, na situação imaginária, quando o artista toma uma atitude diante do imaginado, “como se este fosse real”.⁸ Agora, a instalação imaginária será ampliada para:

- estabelecer a situação imaginária;
- fixar as necessidades imaginárias;
- tomar atitude ativa para com o imaginado.⁹

Kusnet salienta que milhares de experiências foram feitas em laboratórios mostrando que, mesmo quando a pessoa tem certeza da irrealidade do imaginado, ainda é possível a instalação, em situações imaginárias e “até quando sua percepção da situação real é contrária à situação imaginária”.¹⁰

O que à primeira vista é complicado ou mesmo confuso elucidase de maneira límpida quando Kusnet transporta para a situação teatral: o ator está em cena e seu horizonte são os espectadores. Essa é a percepção da situação real: há um ator representando para os espectadores. O ator, no exemplo de Kusnet, continua a olhar para a frente e a sua personagem descreve, para outra personagem presente em cena, tudo o que vê: pastos, flores, campos, etc. Essa é a situação imaginária. Há duas personagens e uma fala com a outra sobre o que está “vendo”. Com o auxílio da visualização, o ator consegue a *fê cênica* necessária para esse fim. “Não obstante a percepção da situação real (a platéia) que é contrária à situação imaginária (a paisagem), o ator consegue a ‘instalação’, isto é, a ‘fê cênica’ na realidade da situação imaginária.”¹¹

Para conseguir a dualidade do ator são necessárias duas instalações. A primeira, que pode ser chamada de *profissional*, é a instalação que estaria visando o trabalho profissional do ator dentro da realidade objetiva. O esquema proposto para essa instalação é:

- Situação: sou ator do teatro tal, estou fazendo tal papel, etc.
- Necessidade: conseguir o melhor resultado possível com o meu trabalho.¹²

⁷ Eugênio Kusnet, *Ator e método*, cit., p. 54.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 56.

O fator mais importante para que se alcance o melhor resultado possível no trabalho é a presença do prazer. Se o ator sentir prazer ao criar a sua personagem, certamente esse prazer será transmitido para o público. Segundo Bornheim,

[...] o pressuposto fundamental do método de Stanislavski está numa profunda co-naturalidade que envolve o ator, personagem e espectador, uma espécie de “simpatia” universal, e o trabalho de composição consiste em descobrir e dar expressão aos vasos comunicantes da co-naturalidade.¹³

Quanto maior prazer sentir o ator, maior expressão terão os vasos comunicantes da co-naturalidade.

Após a primeira instalação, a funcional, por assim dizer, o ator deve empreender uma segunda, que é a instalação da personagem, cujo esquema Kusnet apresenta deste modo:

- Estabelecer a situação da personagem.
- Fixar as necessidades da personagem.
- Tomar atitude ativa, isto é, agir no lugar da personagem como se ela fosse real.¹⁴

A primeira instalação influi muito sobre a segunda. Portanto, o ator em cena, mesmo inconscientemente, está sofrendo sua influência quando representa a personagem, fruto de sua segunda instalação.

Kusnet apresenta então a explicação de V. I. Nemirovitch-Dantchenko sobre o conceito de dualidade do ator:

A diferença entre as emoções na vida real e as emoções cênicas consiste no fato de que, quando na vida real uma pessoa é vítima de uma grande desgraça, ela só sofre e chora, mas o ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça do personagem, tanto

mais sente a alegria de sua criação. E essa alegria de maneira nenhuma diminui a intensidade e a paixão de sua desgraça.¹⁵

Na análise de Kusnet, na declaração acima, o prazer de criação do ator seria traduzido hoje como o resultado da primeira instalação, a qual vai estabelecer uma espécie de fundo em que o ator projeta o resultado da segunda instalação, que é a desgraça da personagem. Desgraça que se destaca ainda mais agudamente contra esse fundo de alegria vivido pelo ator.

Fica claro, portanto, que o ator não se transmuda em personagem, nem entra em processo mediúnic. Ao contrário, está sempre em contato com a realidade que o cerca (realidade objetiva: o palco, os outros atores, cenários, figurinos, a iluminação e, sobretudo, a plateia), mesmo que leve as emoções das personagens às últimas conseqüências, como fazia I. Pevtsov no exemplo citado. O ator dá lugar à personagem, acolhe-a, mas só pode mostrá-la exatamente porque não desaparece, porque permanece numa *outra* cena. Para Kusnet, a psicologia moderna “praticamente confirmou o método de Stanislavski, corrigindo apenas a sua terminologia”.¹⁶ O que ele chamava de *circunstâncias propostas* é chamado agora pelos psicólogos de *situação*. O *objetivo da personagem* passa a ser *necessidade*. O *mágico* se fosse transforma-se em *atitude ativa*. E a *fe cênica* passa a ser *instalação*.

De todo modo, o que Natadze acaba por fazer é proceder a uma descrição de experiências que tentam explicitar o mecanismo de funcionamento da imaginação. Quanto à comprovação científica, não me parece seguro afirmar que Natadze ofereça uma explicação desse funcionamento. Cada experiência de estranhamento é singular – basta conferir os depoimentos de diversos atores e críticos. A contribuição da ciência deve ser considerada, principalmente em relação à precisão terminológica, mas é preciso nunca perder de vista que a ciência, propondo-se a totalização e a busca de valo-

¹³ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro* (Rio de Janeiro: Graal, 1992), p. 289.

¹⁴ Eugênio Kusnet, *Ator e método*, cit., p. 56.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

res universais, acaba por ir contra o próprio estranhamento, que é singular e dinâmico.

Outras correntes teóricas acrescentam dados significativos ao sistema de Stanislavski, que neste livro se enfoca tendo em conta a revisão de Kusnet. Jurandir Diniz Júnior, em sua dissertação sobre *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*, assinala que o “grande prazer” para alcançar o resultado máximo no trabalho, apontado por Kusnet, “pode ser qualificado com o nome de uma das emoções primárias identificadas pelo modelo de Izard: a emoção interesse”.¹⁷

Há dúvidas, sobretudo entre os psicólogos, quanto ao fato de o interesse constituir ou não um estado emocional:

Na sua teoria neurocultural das emoções, Paul Ekman destaca o fato de uma emoção, quando espontânea, durar poucos segundos, diferindo de quando é deliberada, tendendo daí à duração de alguns minutos. Nesse caso, para certos psicólogos, o interesse não é considerado estado emocional devido à qualidade de durar um longo tempo, chegando a demorar horas.¹⁸

De acordo com o modelo de Izard, o interesse aparece como uma emoção primária. Esse autor explica, diz Diniz Júnior, que cada emoção que emergiu no curso da evolução humana se revestiu de uma qualidade *diferente* de motivação. Ele aponta, como exemplo, “uma importante emoção positiva – o interesse – que motiva a busca cognitiva e motora, bem como o comportamento exploratório”.¹⁹ Estabelecer-se-ia, assim, uma confirmação de que o prazer identificado como interesse propicia a segunda instalação e surge como mola propulsora ou motivação para o trabalho do ator, possibilitando sua dualidade, conforme o sistema de Stanislavski.

¹⁷ Jurandir Diniz Júnior, *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*, cit., p. 161.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

Heloísa Machado, em sua tese sobre Kusnet apresentada na França, assinala: “Entre muitos homens de teatro que, ao menos no início, se inspiraram no sistema para descobrir nele seu interesse pelo ator, Kusnet é talvez o que permanece mais próximo de Stanislavski”.²⁰

Ex-aluna de Kusnet, Heloísa Machado é perspicaz ao perceber o paradoxo:

Em razão de suas concepções sobre o tipo de relação ator-personagem, Kusnet é o que mais se afasta, não tanto do próprio Stanislavski, mas de certas leituras e utilizações do sistema, que não fizeram senão colocar em evidência suas possibilidades de despertar emoções.²¹

Heloísa identifica como ponto central da aproximação de Kusnet com Brecht a dualidade do ator. Entretanto, diz a autora, Kusnet “permanece aquele que, fazendo pesquisas sobre a análise ativa, pôde responder, e de maneira original, a certas questões técnicas às quais Stanislavski não teve tempo de responder”.²²

Certos equívocos perseguem Stanislavski e Brecht como se fossem uma sina, e espero não cometer muitos neste livro. Está aí a raiz de grandes mal-entendidos. Um dos mais graves e que deve continuar por muitos anos ainda encontra-se no livro de J. L. Moreno, *O psicodrama*. Devido à dimensão do trabalho de Moreno, o criador do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo, e de sua incessante influência na formação e aperfeiçoamento de psiquiatras, médicos, psicólogos, professores, psicanalistas, assistentes sociais e outros terapeutas ligados à psique, seria necessário

²⁰ M. Heloísa P. T. Machado, *Eugênio Kusnet: l'acteur et la technique dans le théâtre brésilien*. Thèse de Doctorat (nouveau régime), sous la direction de recherche de Jean-Pierre Ryngaert et Sábato Magaldi (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III UFR d'Études Théâtrales, Cinématographiques et Audiovisuelles et de la Communication. Spécialité: Théâtre, 1988.), p. 375.

²¹ *Ibid.*, p. 376.

²² *Ibidem*.

fazer um adendo à sua principal obra aqui citada. Ele manteve contato somente com o primeiro livro de Stanislavski, *A preparação do ator*, editado em 1936 em Nova York, ficando, portanto, com uma compreensão fragmentada dos ensinamentos do mestre russo. Diz:

O teatro para a espontaneidade não tem relação alguma com o chamado método de Stanislavski. [...] O método de improvisação, como princípio primário, a ser desenvolvido sistematicamente apesar da conserva e do serviço consciente dela, estava fora do domínio de Stanislavski. Uma leitura cuidadosa de seu livro, *An Actor Prepares*, uma brilhante exposição da arte dramática, esclarece esse ponto. Ele limitou o fator de espontaneidade à reativação de recordações carregadas de emoção. Essa abordagem *vinculou a improvisação à experiência passada*, em vez de ao momento. Mas, como sabemos, foi a categoria do momento que conferiu à obra de espontaneidade e ao psicodrama sua revisão e direção fundamentais. A ênfase sobre as recordações carregadas de emoção coloca Stanislavski em curiosa relação com Freud. [Grifo meu.]²³

É certo que Stanislavski se utilizava da improvisação, primeiro como forma espontânea, para chegar gradualmente ao texto “em conserva”, isto é, definitivo. Fez isso sobretudo no final da vida, com a aplicação da análise ativa. Mas de nenhum modo é certo afirmar que Stanislavski limitava a improvisação à “reativação de recordações carregadas de emoção”, deixando o presente privado da utilização desse elemento que é a característica central, na realidade, do próprio sistema. E de modo nenhum é verdade que ele “vinculou a improvisação à experiência passada, em vez de ao momento”.

Improvisação é a base do sistema de Stanislavski, e atribuir-lhe vinculação somente a um momento dos ensaios é desconhecer sua obra.

²³ J. L. Moreno, *O psicodrama*, tradução de Álvaro Cabral (São Paulo: Cultrix, 1990), p. 88.

Não fosse Moreno quem é, suas afirmações não teriam importância. Contudo, no seu papel social, ele ombreia com Stanislavski, sendo ambos inovadores. Por isso é de lamentar que seu livro *O psicodrama* (um clássico fundamental e não restrito apenas à área da psicologia), com ininterruptas edições, mostre uma visão tão datada de Stanislavski (mesmo que para a época fossem essas as conclusões possíveis) e não tenha sido atualizado nem pelo autor, que teve tempo em vida para fazê-lo, nem por seus seguidores, que consideraram essa uma questão menor. Talvez seja mesmo, tendo em vista a dimensão da obra do médico, teatrólogo e sociólogo romeno. Acontece que, para a realidade teatral, não é uma questão menor. Pode ser que advenham daí as controvérsias a respeito da aplicação do elemento *memória emotiva*. Kusnet, em *Ator e método*, simplesmente aboliu esse elemento do sistema, para evitar as confusões já causadas no Actor's Studio e, por meio da criação da memória emotiva da personagem, tornar o trabalho do ator mais próximo do social e mais distante de Freud. No entanto, no primeiro livro de Kusnet, *Iniciação à arte dramática*, há um capítulo inteiro dedicado à memória emotiva. Após sua viagem à União Soviética, ele reavaliou a questão, optando por desvinculá-la da memória pessoal do ator e propondo a criação da memória da personagem. A memória emotiva do ator, como ele dizia, influenciará a personagem assim como influencia o dia-a-dia do ator de forma inconsciente, e isso é inevitável.

Felizmente, a proposição serena e correta de Eugênio Kusnet sobre a dualidade do ator é, sem dúvida, um passo decisivo para que se vá ao encontro de Stanislavski e Brecht. Ao aprofundar o estudo dos ensinamentos de Stanislavski, Kusnet auxilia o ator a chegar ao estranhamento épico brechtiano.

Como professor e como ator, Eugênio Kusnet conseguiu uma espécie de à-vontade que o fazia trafegar com grande fluência entre os dois mestres. O caminho e a excelência desse percurso serão analisados mais adiante.

A análise ativa: uma experiência pessoal

No prefácio de *Iniciação à arte dramática*,²⁴ Eugênio Kusnet, um dos principais divulgadores de Stanislavski no Brasil, revela nunca ter sido aluno nem ter tido nenhum contato profissional com esse mestre. Narra, porém, a influência que Stanislavski exercia nos teatros russos em 1920, quando Kusnet iniciou sua carreira na Lituânia, Letônia, Estônia e Finlândia.

Em 1961, Kusnet começou a lecionar arte dramática “na base do Método”, como ele mesmo salienta no prefácio. Leu as obras de Stanislavski quando já morava no Brasil e percebeu então que recebera influência indireta delas em sua juventude – por meio dos artigos que Stanislavski escrevera e dos espetáculos do Teatro de Arte de Moscou que Kusnet vira, sempre exaustivamente analisados por críticos e pesquisadores teatrais da época.

A primeira fase do trabalho de Kusnet como professor de interpretação vai de 1961 até aproximadamente 1967 e está registrada em *Iniciação à arte dramática*.

Em 1968, depois de seu estágio em Moscou, na escola-estúdio do Teatro de Arte e na Escola Teatral de Stchukin, anexa ao Teatro Vakhtangov, Kusnet começa a escrever *Introdução ao método da ação inconsciente*,²⁵ baseado nos trabalhos de Stanislavski. Os limites impostos aos pesquisadores brasileiros do mestre russo são logo apontados por Kusnet:

Mas, para pesquisar e desenvolver o Método, é preciso conhecê-lo. Infelizmente, no Brasil a maioria das últimas obras de K. S. Stanislavski ainda não foi traduzida em português. E mesmo se fosse, não nos daria uma idéia completa sobre as suas últimas pesquisas, pois esse trabalho não foi por ele completado. O que foi editado depois da sua

morte representa a obra coletiva de uma grande equipe de especialistas que fizeram um imenso trabalho de classificar, coordenar e, às vezes, adivinhar o conteúdo de muitas anotações deixadas pelo mestre.²⁶

Depois que Stanislavski morreu, em 1938, sua obra foi retomada por seguidores. E, como seria de esperar, cada um desses tomou o caminho que lhe pareceu mais adequado, por meio da experimentação prática. Muitos se ocuparam de examinar pontos “ainda pouco claros” dessa teoria.

Segundo Kusnet, um dos elementos do sistema de Stanislavski divulgado na União Soviética após a morte de seu criador foi o “método da análise ativa”, que engloba o “método das ações físicas”.²⁷ Stanislavski dedicou os últimos anos de sua vida a essa análise ativa, que impressionou Eugênio Kusnet a ponto de se tornar um dos principais objetivos dos seus trabalhos pedagógicos e das suas pesquisas pessoais no Brasil.²⁸

A divulgação da análise ativa no país foi sem dúvida um grande mérito de Kusnet e esse processo de trabalho possibilita que se apliquem de forma global e com eficiência os elementos do sistema de Stanislavski. Acabou influenciando importantes diretores de teatro, como Ademar Guerra e Antunes Filho.

Tive o privilégio de, em 1971, associar-me a Kusnet na montagem de *Diário de Leningrado (Meu pobre Marat)*, de Aleksei Arbusov, que ele traduziu e dirigiu. No elenco estavam Dorothy Lenner e Luís Fernando de Rezende, além de Eraldo Pêra Rizzo; Beto Silveira foi o assistente de direção; Pietro Maria Bardi, o cenógrafo e figurinista; Manoel Ribeiro, o iluminador; Roberto Vignati, o autor das fotografias do espetáculo e Rômulo Fialdini, o das fotografias dos ensaios.

Kusnet ensaiou os três atores por três meses, com média diária de oito horas de trabalho, realizado no pequeno auditório do Mu-

²⁴ Eugênio Kusnet, *Iniciação à arte dramática* (São Paulo: Brasiliense, 1968).

²⁵ Eugênio Kusnet, *Introdução ao método da ação inconsciente* (São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1971), Coleção Boletins, nº 1.

²⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

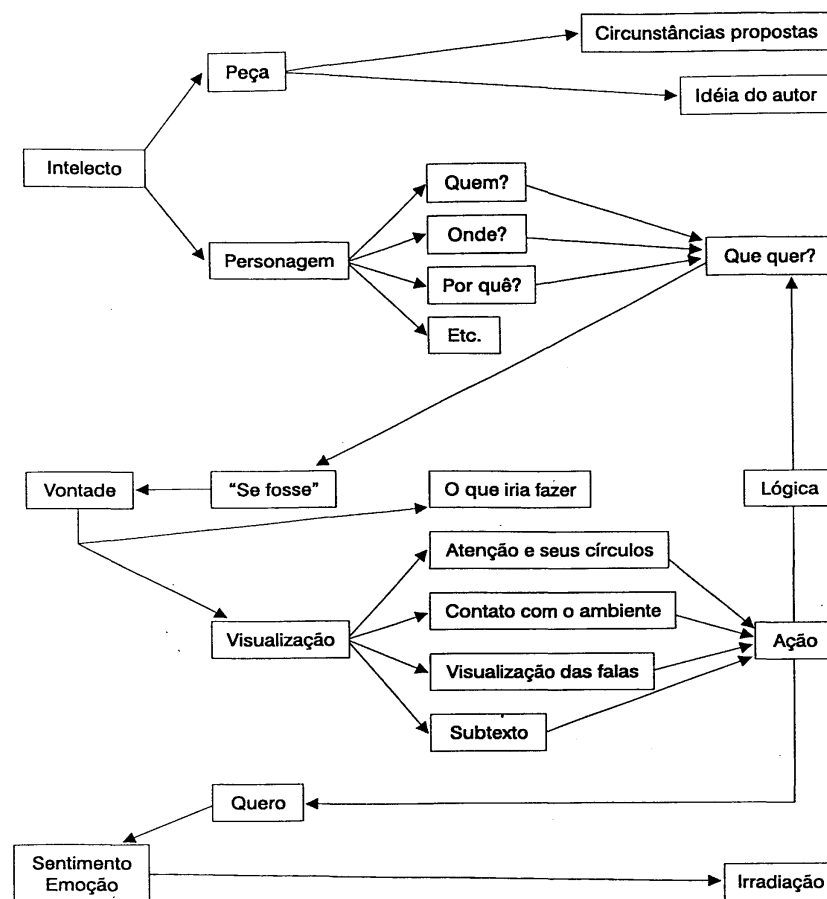
²⁸ *Ibid.*, p. 19.

seu de Arte de São Paulo (Masp), especialmente cedido pelo professor Bardi.

Após esse período houve a estréia no interior do estado de São Paulo. Como o espetáculo estivesse muito longo, Kusnet permitiu que fosse diminuído cerca de uma hora. Assim mesmo, com os cortes, *Diário de Leningrado* ultrapassava duas horas. Por toda a temporada no interior paulista foi apresentado assim.

Para estreiar na capital, no entanto, Kusnet exigiu que o texto fosse apresentado na totalidade e requereu também um novo período de ensaios para que os atores chegassem à *irradiação*. Com o desgaste da viagem, o problema financeiro que o longo período de ensaios agravava e os novos ensaios exigidos, o elenco resolveu não mais apresentar *Diário de Leningrado* na capital e encerrar a temporada.

Foi uma experiência rica, não obstante, e fundamental em termos de aprendizagem do sistema para mim e para meus dois colegas de elenco, que já eram profissionais com vasta experiência. Dorothy Lenner, além de atriz, somava sete anos como professora na Escola de Arte Dramática de São Paulo, e Luís Fernando de Rezende era um ator promissor, tendo atuado com destaque em *Hair* e *Alta vigilância* e feito excursões com o Teatro Oficina. Quando o trabalho se interrompeu, havíamos chegado à fase da emoção ou sentimento, penúltimo item do esquema que Kusnet estabeleceu e que transcrevo a seguir.



Como mostra o esquema, os ensaios foram iniciados de forma apolínea para que se chegasse ao dionísíaco pretendido.

O único a conhecer a peça com todos os seus detalhes era Kusnet. Os atores foram apresentados ao texto no primeiro dia de ensaio, quando se fez dele, na totalidade, uma única leitura "em branco" (o que, diga-se, não é muito simples no início). Nos dias seguintes a leitura era interrompida rigorosamente a cada palavra para esclarecer-lhe o significado.

Em vez da divisão das cenas, Kusnet propôs a divisão por acontecimentos, que funcionavam como elementos de propulsão para os atores. Ele nos pedia então para contarmos, por alto apenas, o conteúdo do que iríamos improvisar, e imediatamente passávamos à ação. Às vezes, conforme avançavam os ensaios, Kusnet “dirigia” a improvisação, pronunciando palavras orientadoras. Nós as ouvíamos sem interromper a improvisação.

O elemento principal dessa fase de ensaios era o *raciocínio lógico*, e foi por ele que se conduziu a improvisação. Era possível identificar pela lógica, no material apresentado, nas *circunstâncias propostas* da peça, o que poderia conduzir a resultados artisticamente interessantes. Qualquer desvio dessas circunstâncias propostas podia arruinar o trabalho com várias horas de improvisação. Por isso a lógica era rigorosamente aplicada, também nas análises posteriores a cada improvisação.

A fase seguinte consistiu em selecionar e escolher todo o material descoberto por meio da improvisação, e conseqüentemente aplicá-lo, agora de forma constante, na *construção das personagens*.

Após cada improviso havia sempre uma comparação com o texto escrito pelo autor, e os comentários de Kusnet a respeito das diferenças. Ao cabo de infinitas improvisações chegamos ao texto exato de Aleksei Arbusov, com a impressão, no entanto, de que ele fora escrito por nós. O texto que se apreende por meio da análise ativa deve ficar de tal modo impregnado organicamente no ator que, cada vez que é repetido, parece estar sendo dito naquele momento pela primeira vez.

No decorrer das improvisações, todos os elementos do sistema foram aplicados, segundo a visão de Kusnet: a *ação lógica, contínua, ininterrupta, interior e exterior*, sempre com um *objetivo*. Também foram respeitadas as *circunstâncias propostas*, o *mágico “se fosse”*, a *visualização ativa*, a *atenção cênica e seus círculos* e a *comunicação com o ambiente*, a *dualidade do ator*, a *visualização das falas*, o *subtexto*, a *memória emotiva da personagem*, a *vontade e a contravontade* e o *superobjetivo* (ou a *supertarefa*).

O trabalho foi interrompido na *fase do sentimento*, com o espetáculo praticamente pronto, sem que chegássemos no entanto à *irradiação*, pois não se elaborou de forma completa o inconsciente das personagens. Antes que passássemos detalhadamente à aplicação do *método da ação inconsciente*, os ensaios foram interrompidos, pois havia o compromisso profissional assumido com a data da estréia. Posteriormente, não foi possível retomar o trabalho.

Mas eu já participara antes, junto com o elenco de *Hair*, no antigo Teatro Aquarius, de vários exercícios previstos no método da ação inconsciente, aplicados por Kusnet sempre com resultados surpreendentes. Por isso, lamento que ele não tenha podido aplicar essa parte da metodologia em *Diário de Leningrado*.

A aplicação de todos, ou, pelo menos, da maior parte dos elementos do sistema de Stanislavski, é que define uma interpretação mais ou menos stanislavskiana, por assim dizer. Desse ponto em diante, sempre que me referir a alguma interpretação stanislavskiana, deve ficar entendido que ela conta com os princípios metodológicos citados neste capítulo.

Eugênio Kusnet faleceu em São Paulo, em 1975, aos 77 anos. No ano seguinte foi lançado seu último livro, *Ator e método*, que engloba e reformula *Iniciação à arte dramática* e *Introdução ao método da ação inconsciente*. Na “nota do autor” desse livro, Kusnet adverte:

Passaram apenas seis anos desde o lançamento do meu primeiro livro. Durante esse tempo surgiram muitas informações novas, tanto de ordem científica, no campo da psicologia e sociologia, como as resultantes das feitas em teatros.

O próprio método de Stanislavski deve ser apreciado hoje sob a luz dessas informações. Isso me obrigou a rever todo o material informativo, bem como a própria metodologia por mim proposta então.²⁹

²⁹ Eugênio Kusnet, *Ator e método*, cit.

Essas palavras colocam-me diante de um sistema aberto e sujeito sempre a revisões, como o queria Stanislavski e também Eugênio Kusnet, e que me estimulou no estudo da arte da interpretação teatral, no seu sentido mais abrangente.

Entender a aplicação do sistema de Stanislavski não constitui uma questão pacífica, nem mesmo entre pessoas que tiveram formação semelhante. Joseph Chaikin, o fundador do Open Theater, teve uma formação sólida baseada em Stanislavski e foi, na Broadway, o Galy Gay de *Um homem é um homem*, de Brecht. Posteriormente, não conseguiu conciliar Brecht com Stanislavski; neste, ele alegava, há “o abuso da introspecção, do recurso à memória afetiva, que tende a isolar o ator de seus colegas, [...] a orientação excessiva e exclusivamente naturalista desse ensino”.³⁰ Apesar disso, os atores do Open Theater tinham uma formação stanislavskiana. De todo modo, Joseph Chaikin pode ter alguma razão em afirmar o que afirma, pois a corrente stanislavskiana norte-americana leva até hoje a procedimentos excessivamente interiorizados, como se somente o primeiro livro do mestre russo fosse importante.

A contínua e incessante difusão do ensinamento stanislavskiano, efetuada por via da corrente americana, ocasiona equívocos que se tornam difíceis de corrigir. Kusnet, em vida, não teve tempo suficiente para divulgar com maior amplitude sua visão do mestre russo. E Stanislavski continua sendo motivo de “paradoxais interpretações que determinaram escolas de atores com idéias e exigências diversas entre si, embora confessando a mesma origem”.³¹

Sem dúvida, o método da análise ativa, que obrigatoriamente se inicia pelo racional, pode em parte ajudar a esclarecer a questão central do enfoque das duas metodologias: razão e emoção.

³⁰ Jean Jacquot, “The serpent”. Création par l’Open Theatre Ensemble. Em *Les voies de la création théâtrale* n° 1 (Paris: CNRS, 1978), p. 273.

³¹ Ênio Carvalho, *História e formação do ator* (São Paulo: Ática, 1989), p. 200.

Exemplo de síntese

Como ator e professor de interpretação, Eugênio Kusnet foi no Brasil um exemplo de possível encontro dos chamados, por assim dizer, métodos de Brecht e Stanislavski no que tange ao ator.

Seu percurso de ator no país (passando ao largo de sua juventude na Europa Oriental, onde viveu até 1926) foi coroado de êxitos, bem como a carreira de professor de interpretação. Chegou a dirigir alguns espetáculos no TBC e na Companhia Maria Della Costa, entre outros. Associado a Dorothy Lenner, Luís Fernando de Rezende e ao autor deste livro, co-produziu, traduziu e dirigiu *Diário de Leningrado (Meu pobre Marat)*, de Aleksei Arbusov, com o entusiasmo criativo e as dificuldades já narradas aqui.

Como diretor, Eugênio Kusnet era um magnífico professor de interpretação. Faltava-lhe o olhar do todo, o gosto pela iluminação, a parte técnica da transposição cênica, a plasticidade exigida como transmissora de imagens e signos específicos de uma realização teatral tomada como obra de arte. Atrélava-se ao ator, a sua paixão, e, nesse caso, sua profundidade era abissal. Quando dirigia o ator estava inteiro, atento, firme até a exaustão, incentivando, orientando, chegando a exageros de detalhes que alguns viam como requinte e outros como implicância.

Realizou também grandes trabalhos como ator, mas morreu deixando de lado o que talvez fosse seu maior sonho de intérprete: criar no palco o papel-título na peça *Galileu Galilei*, de Brecht. Várias vezes conversamos sobre o assunto e o que o assustava no papel era sobretudo a sua já avançada idade. Tinha medo de não mais transmitir a sensualidade que o papel requer do intérprete. Uma grande frustração tomou conta dele quando foi preterido, por causa da idade, pelo diretor José Celso Martinez Corrêa, que preferiu Walmor Chagas. Mas o papel acabou por ser criado por Cláudio Corrêa e Castro, que o fez de maneira magnífica.

Sensualidade e sensorialidade eram requisitos para uma boa interpretação, segundo Kusnet. Quando ele e eu decidíamos quem escolher para interpretar Lika em *Diário de Leningrado*, o argumento de Kusnet em favor de Dorothy Lenner foi justamente a sensualidade, entre outras qualidades, que a atriz transmitia no espetáculo *Rito do amor selvagem*, de Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula.

Recordo-me também dos elogios, pelo mesmo motivo, à atriz Helena Ignez, que tinha pequena participação em *A ópera de três vinténs*, de Brecht, dirigida na Bahia por Martim Gonçalves. Para Kusnet, o ator que não liberava sua sensualidade tornava-se muito limitado.

Ele queria, além disso, que o ator projetasse com vigor a personagem, valendo-se do corpo suficientemente treinado, que lhe garantisse meios artísticos de expressão mais refinados. Suas parcerias com a bailarina Marika Gidali são uma prova do interesse que tinha pelo trabalho físico do ator.

Se, naquela que chamo de primeira fase de sua carreira de professor de interpretação (que vai de 1961 a aproximadamente 1967), Kusnet privilegiava os meios psíquicos do ator, assim mesmo sua preocupação com o aspecto físico e vocal já se fazia sentir. Após viajar à União Soviética e desde 1968, com a introdução da análise ativa em seus trabalhos, centralizou o interesse sobre o ator em uma síntese mais orgânica, advinda da nova metodologia aplicada na improvisação e que resulta na “conserva” ou fixação final do texto. Para o ator, o texto assim apreendido possibilita maior organicidade psicofísica, em que as emoções, os sentidos, a voz, o corpo físico e o entendimento intelectual claro das idéias passam a fluir de forma mais verdadeira e prazerosa. Conseqüentemente, também os espectadores captarão esses sinais com maior limpidez, expurgados que estão, no novo processo, de uma série de ruídos dos emittentes-atores.

Carminha Fávero, colaboradora e ex-aluna de Kusnet, cujas fotos estão perpetuadas em *Ator e método*, expõe o processo mental a que está sujeito o ator no trabalho com a análise ativa:

O ator perde a espontaneidade quando decora uma palavra depois da outra – isso não é o que acontece normalmente quando falamos. Quando falo, por exemplo: “Eu gosto de doce de coco”, num primeiro momento surge uma imagem em minha cabeça, que é o processo normal do ser humano. Pela imagem eu crio um som que já é uma codificação e, na medida em que decoro a palavra “doce de coco”, eu fiquei apenas no som, sem criar uma imagem, que me fornece uma verdade interior, que é o fato de eu gostar desse doce. Quando visualizo, o espectador visualiza também (embora não precise ser a mesma imagem minha) e nessa hora, então, há o peso da verdade.³²

A propósito da utilização da memória emocional, a exposição de Carminha Fávero é elucidativa:

Porque já naquela época essa questão de memória emocional tinha sido entendida de um modo errado. A grande maioria dos diretores pedia nos laboratórios que os atores buscassem experiências boas ou ruins da sua própria vida, para que se emocionassem. No dia seguinte, porém, com a necessidade de repetição, o resultado já não era o mesmo, a mesma recordação já não causava o mesmo impacto no ator e, conseqüentemente, nem na platéia. Com a repetição, o efeito se diluía.³³

Essa foi uma das razões por que Kusnet suprimiu em *Ator e método* o capítulo sobre a memória emocional que havia em *Iniciação à arte dramática*, embora quisesse reunir em seu terceiro livro o conteúdo do primeiro e do segundo (*Introdução ao método da ação inconsciente*).

J. L. Moreno, em seu estudo comparativo do teatro para a espontaneidade e o método de Stanislavski, já havia levantado o problema:

³² Carminha Fávero *apud* Jurandir Diniz Júnior, *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*, cit., pp. 328-329.

³³ *Ibid.*, pp. 329-330.

[Stanislavski] também fez uso da improvisação. Mas não se apercebeu do profundo conflito psicológico em que o ator se viu envolvido, usando a improvisação, por um lado, mediante a recordação e representação de vívidos incidentes emocionais do passado e ensaiando, ao mesmo tempo, papéis, situações e diálogos criados para ele por um autor teatral. Pelo fato de trabalhar em duas dimensões, o seu ator desenvolve um processo de aquecimento preparatório, organizado e conservado, que deve absorver e traduzir as inspirações recebidas daquilo que chamamos, em psicodrama, os estados espontâneos, numa formulação conservada e não-criativa, isto é, não criada pelo ator.³⁴

Justamente para evitar a perda de espontaneidade, quando se passa da improvisação ao texto “em conserva”, Stanislavski aderiu à *análise ativa*, sucedendo o método das ações físicas e possibilitando uma apreensão mais completa e indireta dos sentimentos, que provêm da vida orgânica do corpo humano.

Ao rejeitar, em parte, a memória emotiva do ator, Kusnet distancia-se de outros teóricos seguidores de Stanislavski e aproxima-se de Brecht.

O falso paradoxo pareceu perseguir Kusnet por muito tempo: lecionava interpretação “na base do método”, como dizia, mas era, talvez, o ator que no Brasil melhor sabia encarnar no palco as personagens épicas de Brecht, de acordo com os pressupostos brechtianos, sobretudo no que se refere à correta aplicação do efeito de distanciamento.

Era brilhante não só como o sr. Peachun, de *A ópera de três vinténs*, ou o Primeiro Deus de *A alma boa de Se-tsu-an*, ambas de Brecht, mas também em peças antiilusionistas de outros autores, como o Mordomo/Juiz de *A visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt, o Médico de *Andorra*, de Max Frisch, ou o Diretor do Hospício de *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Todos esses desempenhos podem ser

comparados, sem que haja perdas, à sua hoje clássica criação do velho Bessemenov, de *Os pequenos burgueses*, de Gorki, considerado o melhor e, acredito que até hoje, insuperado espetáculo stanislavskiano feito no Brasil.

Pode surgir uma pergunta enigmática: qual a mágica disso, como ser tão bom no desempenho stanislavskiano e na peça antiilusionista?

Kusnet certamente responderia que não há mágica, mas apenas algum talento e muito trabalho, plagiando a frase de Picasso. Acreditava ferrenhamente nessa verdade, para si e para seus alunos-atores. Empenhava-se na constância e no encadeamento do trabalho racional. Lembro de seu espanto ao me contar um dia que a grande Cacilda Becker tinha chegado eufórica ao teatro e comunicado que havia “encontrado” o papel. Kusnet não entendia isso, mesmo vindo de Cacilda. Para ele, a descoberta assim feita não existia, pois deveria ser consequência de um progressivo trabalho de elaboração. No caso de Cacilda, vale a lembrança de que para os gênios os caminhos intuitivos predominam. E ninguém que a tenha visto representar pode duvidar de que ela fosse uma intérprete genial.

Outros pontos desprezados por Kusnet eram a autopiedade e o sentimentalismo, que barateiam a interpretação, tornando-a frágil e piegas. Ele ia às últimas consequências no policiamento desses estados de alma. Procurava a emoção exata e enxuta, rigorosamente dentro da lógica exigida pelo autor. Esse pudor da emoção Kusnet partilhava com Cacilda Becker, a intérprete maior, ciosa dos sentimentos, que só extravasava o essencial, já suficiente para quase sempre provocar comoção na platéia.

Kusnet renegava mergulhos psicanalíticos, mesmo no caso de espetáculos realistas. Quando participou do Teatro Oficina, como ator e também como professor de interpretação, sua presença ficou marcada não apenas nos desempenhos mas também em vários espetáculos como um todo, destacando-se *Os pequenos burgueses*. Armando Sérgio da Silva comenta:

³⁴ J. L. Moreno, *O psicodrama*, cit., p. 89.

Dessa maneira, as características psicanalíticas das personagens deram lugar ao fundamento emocional, surgido diretamente da função social exercida pelos papéis. Ou seja, Kusnet ensinou que o “método” poderia auxiliar a encontrar a organicidade, não só das verdades existentes no microcosmo cênico (a peça de Gorki), mas no macrocosmo (a realidade compartilhada por atores e público de um mesmo país e tempo).³⁵

O *contraditório* era outro aspecto posto em relevo por Kusnet nos seus trabalhos. Para Armando Sérgio da Silva,

[...] a análise dialética ensinada por Kusnet, baseada na “vontade” e “contravontade” da personagem, isto é, o que a personagem gostaria de ser ou fazer e o que efetivamente ela pode ser ou fazer, evidentemente iria encontrar nos obstáculos sociais o seu principal ponto de desenvolvimento.

Como resultado, esses princípios “deram aos integrantes do Teatro Oficina a oportunidade de descobrir organicamente a generalização, as forças sociais e políticas representadas pelas particularidades das personagens”.³⁶

É clara, pois, a aproximação de Kusnet com Brecht, diante da supremacia do enfoque social e da visão da funcionalidade do ser humano, ou seja, do desempenho dos papéis sociais. O lado social reforçado mostrava o quanto Kusnet se mantinha longe da visão psicanalítica que Lee Strasberg tem do método. Armando Sérgio da Silva observa:

Vê-se então, dessa maneira, que Kusnet se afastava, definitivamente, de algumas interpretações do “método” e principalmente daquelas que obrigam os atores a penetrar no reino de suas angústias e temores infantis.³⁷

Kusnet aplicava esse enfoque do método de Stanislavski a qualquer tipo de peça que representasse ou para a qual fosse chamado a dar orientação aos atores.

Em 1958, ele participou como o Primeiro Deus de *A alma boa de Se-tsu-an*, dirigida por Flamínio Bollini Cerri com assistência de Benjamin Cattan, da primeira montagem profissional de um texto de Brecht no Brasil. A produção era do Teatro Popular de Arte, companhia da atriz Maria Della Costa e Sandro Polloni. Seu desempenho foi destacado pela crítica:

Apenas os mais experientes – um Eugênio Kusnet, um Sadi Cabral – conseguem sugerir, sem quebrar a linearidade da interpretação épica, essa ponta indefinível de malícia, que faz o contracanto do didatismo com que Brecht se apresenta, e sem a qual o texto perde a sua leveza de fábula.³⁸

Dois anos depois, Kusnet integrou a montagem da *Ópera de três vinténs*, dirigida por Martim Gonçalves para a Escola de Arte Dramática da Bahia. Era seu segundo Brecht. Sábato Magaldi reconhece-o como ator épico e, depois de elogiar-lhe a voz, a mordacidade e a autoridade cênica, conclui: “Seu Peachun contém o desdobramento brechtiano, de extraordinário efeito para ressaltar o humor do texto”.³⁹

Como conseguia Kusnet esse desdobramento? Pelo método de Stanislavski, principalmente valendo-se da dualidade do ator, que aplicava primorosamente.

Quando representou o Mordomo/Juiz de *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt, ao lado de dois “monstros sagrados” do teatro brasileiro, Cacilda Becker e Sérgio Cardoso, sua atuação foi destacada por Paulo Francis: “O único que me pareceu Dürrenmatt é

³⁵ Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato* (São Paulo: Perspectiva, 1981), p. 126.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.*, p. 127.

³⁸ Décio de Almeida Prado, *Teatro em progresso. Crítica teatral (1955-1964)* (São Paulo: Martins, 1964), p. 105.

³⁹ Sábato Magaldi, em *O Estado de S. Paulo*, 10-12-1960.

Eugênio Kusnet (numa maquiagem à la Eric von Stroheim), pois comenta ironicamente o texto o tempo todo”.⁴⁰

Certamente, o contato e a comunicação com o ambiente, isto é, com todos os elementos da sala de espetáculo, tanto palco como platéia, ajudaram Kusnet na crítica à personagem. Os ensinamentos de Stanislavski foram importantes para a sua composição, reforçando a tese de que podem ser usados em qualquer tipo de montagem e não somente nas montagens naturalistas ou realistas.

Em outra peça antiilusionista, *Andorra*, de Max Frisch, Kusnet representou o Médico. Décio de Almeida Prado destaca em sua interpretação o que posteriormente passou a ser aceito por todos como uma verdade:

É o ator brasileiro que nos parece realizar melhor o ideal de distanciamento sugerido por Brecht: faz a personagem, mas destacando-lhe todos os defeitos através de uma ironia extremamente sutil sem cair na caricatura fácil, jamais deixa de oferecer ao público a sua perspectiva crítica sobre o papel.⁴¹

A questão do refinamento das interpretações de Kusnet é destacada por José Eduardo Vendramini a respeito do seu Diretor do Hospício em *Marat-Sade*, de Peter Weiss:

A interpretação de Kusnet era profundamente interiorizada, mas tinha um acabamento de um tal nível que se transformava, ao mesmo tempo, em stanislavskiana do ponto de vista da construção, mas brechtiana do ponto de vista da percepção do público. Nós víamos uma construção psicológica detalhada e o público não perdia a oportunidade de fazer a crítica da personagem. Quer dizer que nós não víamos o ator fazer esta crítica em cena, mas a construção da personagem era de tal maneira detalhada que levava o público não somente a sentir o que a personagem sentia, mas também a compreender em

⁴⁰ Paulo Francis, em *Última Hora*, apud Jurandir Diniz Júnior, *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*, cit., p. 270.

⁴¹ Décio de Almeida Prado, *Exercício findo* (São Paulo: Perspectiva, 1987), p. 51.

um plano superior suas motivações psicológicas, sociais, filosóficas mais íntimas. Desse modo, a interpretação de Kusnet era a harmonia dessas duas linhas que, em geral, a história do teatro tem o hábito de separar.⁴²

Também Fauzi Arap, ex-aluno de Kusnet e consagrado diretor e ator, reconhece seu desempenho épico como o Mordomo/Juiz de *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt.

Kusnet dava um show absoluto de interpretação, cuja síntese era a seguinte: é certo que ele tinha construído a personagem utilizando todas as técnicas do método, muito conhecidas dele, mas, de outro lado, o resultado formal no espetáculo era, na verdade, uma interpretação revolucionária, distanciada, brechtiana, como nós não havíamos jamais visto, antes, no Brasil.⁴³

Renato Borghi, ex-aluno de Kusnet, hoje considerado

[...] um dos melhores intérpretes dos textos de Brecht no Brasil, declarou que a chave para representar bem suas peças lhe foi dada por Kusnet. Segundo Borghi, a “distância” que permite ao ator criticar sua personagem não pode efetuar-se verdadeiramente se não se compreende por que esta age, fala, sofre, vive. A utilização dos elementos técnicos do “sistema”, aprendidos com Kusnet, permanece assim essencial para a composição de suas interpretações épicas.⁴⁴

Brecht salientava em Stanislavski o superobjetivo e o método das ações físicas como elementos centrais na construção de um novo teatro. Um dos pontos sempre frisados por Kusnet era nunca perder o superobjetivo da peça. Pela análise ativa, que, como frisamos, englobou o método das ações físicas, Kusnet levava os atores, com base em suas personagens, ao confronto que era mola propulsora para descobertas artísticas fundamentais.

⁴² José Eduardo Vendramini apud M. Heloisa P. T. Machado, *Eugênio Kusnet: l'acteur et la technique dans le théâtre brésilien*, cit., pp. 363-364.

⁴³ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 371.

Ele sempre foi o primeiro a dizer que não há incompatibilidade entre o método de Stanislavski e o distanciamento épico brechtiano:

Stanislavski foi um ator e diretor excepcional. Brecht, um grande autor que elaborou também uma teoria do espetáculo. Mas um ator pode perfeitamente representar um texto de Brecht – ou de qualquer outro autor – valendo-se dos princípios de Stanislavski. Pois tanto um quanto outro sempre se preocuparam em colocar no palco seres humanos concretos, gente de verdade. E isso é o teatro. Lembro-me de que, certa vez, um diretor me perguntou se um ator poderia representar um objeto inanimado, uma cadeira, por exemplo. Respondi: se essa cadeira sente amor por outra cadeira, se nutre a esperança de um dia se tornar uma poltrona, se tem medo de ser queimada num incêndio, eu poderia representá-la, porque teria a vida do espírito humano. Do contrário, você não precisa de um ator. Coloque em cena uma cadeira de verdade e deixe que seus atores falem com ela.⁴⁵

Essa entrevista de Kusnet ao jornalista, ator e diretor Jairo Arco e Flexa ostentava, não sem um profundo reconhecimento, o título “O mestre”.

A qualidade e a profundidade que Kusnet imprimia a seus desempenhos, quer estivessem ligados ao realismo psicológico – no caso dele transformado em autêntico realismo sociológico, se assim podemos dizer –, quer se ligassem aos trabalhos que mais se aproximavam das propostas épicas, eram quase sempre enaltecidas pelos críticos mais importantes. Um deles, Yan Michalski, confirmou a propósito de *Os pequenos burgueses*: “O desempenho de Eugênio Kusnet é de uma autenticidade e de uma minúcia de detalhes que, acreditamos, dificilmente poderia ser ultrapassada por qualquer outro ator”.⁴⁶

⁴⁵ Entrevista concedida por Eugênio Kusnet à revista *Veja*, 14-5-1975, p. 93, *apud* Reynúncio Napoleão de Lima, *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sob a orientação do professor dr. Sábato Magaldi, 1980, p. 26.

⁴⁶ Em Reynúncio Napoleão de Lima, *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*, cit., p. 55.

Reynúncio Napoleão de Lima ressalta o poder que Kusnet tinha de ser um ator stanislavskiano e épico ao mesmo tempo, capaz de criticar a personagem sem deixar de manter uma real empatia com a platéia, como aconteceu em *Andorra*:

Eugênio Kusnet, no papel do médico do serviço público, realiza uma composição bem-humorada e crítica, confirmando um tranqüilo domínio do ofício de ator. Suas inflexões irônicas e inteligentes beiram o cinismo, sem cair na caricatura. O velho e sempre renovado Kusnet imanta o público num dos melhores momentos do espetáculo, que é o seu longo monólogo.⁴⁷

José Celso Martinez Corrêa, o celebrado diretor do Oficina, reconhece na orelha da quarta edição de *Ator e método* que “o segredo da ação foi a herança maior que meu pai teatral Eugênio Kusnet me deixou”.⁴⁸

Depois de sua aproximação européia com o Berliner Ensemble, José Celso voltou ao Brasil constatando que não há incompatibilidade entre o método de Stanislavski e o sistema de Brecht. Para ele, Stanislavski forneceu o processo da criação da personagem e Brecht forneceu a concepção e a exposição dela em cena.

Em artigo que assinala os cem anos de teatro em São Paulo, publicado em 1976, Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas referem-se a uma observação de José Celso:

O teatro épico, tendo um caráter demonstrativo, usa muitos elementos visuais, não só literários, o que o torna mais comunicativo para o público moderno, acostumado ao cinema e à TV. O teatro épico é gostoso como um filme [...]. Antes de saber essa verdade, ele [José Celso] estranhou as montagens brechtianas do Berliner Ensemble: elas são cheias de humor, de delicadeza e de um realismo absoluto, nada intelectualizado, e apenas vinculando-se de imediato à

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁸ José Celso Martinez Corrêa *apud* Eugênio Kusnet, *Ator e método*, cit., orelha.

realidade cotidiana e histórica. Helene Weigel, viúva de Brecht, faz rir o tempo todo em *Mãe Coragem*.⁴⁹

Kusnet já sabia disso e afirma em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*:

O próprio Brecht vai muito bem com o método de Stanislavski. Eu havia feito [...] dois espetáculos de Brecht, *A alma boa de Se-tsu-an* e *A ópera de três vinténs*, quando um crítico me observou brincalhão que me estava tornando um especialista em Brecht. Eu lhe respondi que sim. Apenas um Brecht na base do velho Stanislavski.

Nessa mesma entrevista, Kusnet já havia declarado: “Uso no curso e nas minhas interpretações o método de Stanislavski. O método não é estilo, é técnica de teatro. Pode-se fazer Brecht com o método de Stanislavski”.⁵⁰

Portanto, que Kusnet pode servir de exemplo, graças a seus excelentes resultados tanto no realismo psicológico quanto no realismo épico ou em qualquer outra peça antiilusionista, parece-me fora de dúvida. Kusnet e alguns de seus ex-alunos, entre os quais Renato Borghi, são o exemplo vivo da coexistência pacífica do Brecht épico e de Stanislavski no que tange ao problema do trabalho prático do ator. Kusnet conseguia de seus alunos resultados surpreendentes pelo processo de elaboração da personagem segundo Stanislavski. Não era necessário ser gênio (pois, para esses, o método é absolutamente dispensável) para ter seu valor reconhecido, se as orientações de Kusnet fossem bem aplicadas. Yan Michalski assinala como

⁴⁹ Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, “Cem anos de teatro em São Paulo IV”, em *O Estado de S. Paulo*, Suplemento do Centenário, nº 56, 17-10-1976, apud Reynúncio Napoleão de Lima, *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*, cit., p. 172. Os artigos de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas publicados em *O Estado de S. Paulo* em 1976 fazem parte do livro *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)* lançado pela Editora SENAC São Paulo em abril de 2001.

⁵⁰ Entrevistas de Kusnet a João Antônio no *Jornal do Brasil* e a Van Jafa no *Correio da Manhã* apud Jurandir Diniz Júnior, *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*, cit., pp. 166-167.

um jovem ator, trabalhando dentro da metodologia, pode chegar a resultados de qualidade:

Renato Borghi não é um ator privilegiadamente talentoso ou brilhante, e não possui *a priori* a força da presença nem a gama de recursos vocais que seriam teoricamente necessários para desempenhar um papel como esse, que sustenta uma grande parte do enorme peso de *Andorra*. E, no entanto, a sua sensibilidade, a sua inteligência e a sua capacidade de construir o seu desempenho a partir de uma abordagem intelectualmente acertada fazem com que ele dê conta do recado de uma maneira perfeitamente satisfatória.⁵¹

Vemos como um ator treinado no método psicofísico de Stanislavski pode chegar a um bom resultado em peça antiilusionista. Pela aplicação metódica dos ensinamentos de Stanislavski, via Kusnet, Renato Borghi conseguiu chegar a interpretações épicas e evoluir a ponto de impressionar um crítico exigente como Bernard Dort.

Anos depois, Dort testemunhou a evolução de Borghi ao analisar o espetáculo *Frank V*, de Dürrenmatt, dirigido por Fernando Peixoto: “Fiquei verdadeiramente maravilhado por Renato Borghi, que faz do Egli um Arturo Ui em potencial”.⁵²

Da mesma maneira, um ator de brilho incomum, Gianfrancesco Guarnieri, torna claro que na prática, para o ator, o caminho stanislavskiano é o mesmo a ser percorrido, quer se interprete uma personagem épica, quer não. Nesse sentido, é exemplar o diálogo travado por Guarnieri e Décio de Almeida Prado:

Décio A. Prado: Guarnieri, nós vivemos em nossa época, em matéria de representação, sob a influência do método Stanislavski e do teatro épico de Brecht. Como ator, o que você diria desses métodos, partindo da sua experiência pessoal? Em qual dos dois você já atuou mais?

Guarnieri: Nas duas pontas.

⁵¹ Yan Michalski, em *Jornal do Brasil*, 5-10-1966, apud Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato*, cit., p. 137.

⁵² Bernard Dort, em *Jornal da Tarde*, 18-4-1973.

Décio A. Prado: Nas duas pontas, certo. Mas você poderia dizer alguma coisa sobre o método Stanislavski, por exemplo. Você já foi dirigido nesse método. Você sentiu que te enriqueceu?

Guarnieri: Todo aquele primeiro trabalho que nós fizemos, como por exemplo em *Ratos e homens*, foi método Stanislavski [...].

Décio A. Prado: Mas quando você representava na peça mais tipicamente brechtiana, como, por exemplo, *Arena conta Tiradentes*, esse distanciamento que você sentia aumentava realmente, ou você representava mais ou menos da mesma maneira?

Guarnieri: Da mesma maneira. Não fazia diferença. Para mim não fazia diferença.

Décio A. Prado: Quer dizer que você acha que o Brecht chamou a atenção sobre um ponto que, no fundo, existe sempre em qualquer apresentação. Sempre o ator se distancia um pouco.

Guarnieri: Sim. O que eu acho que ele deixa claro para o ator é que ele clarifica, para quem interpreta, a distância desse processo.⁵³

O ator e professor de interpretação Luís Damasceno, presente em quase todos os espetáculos de Gerald Thomas, declara no programa da *Trilogia Kafka*: “Sou um ator de formação stanislavskiana e Gerald é justamente o oposto. Eu utilizo meus processos junto com os dele, e ele fica satisfeito com o resultado”.

Jardel Filho, outro grande ator brasileiro, estudou com expoentes teatrais em várias partes do mundo, de Roger Planchon na França a Giorgio Strehler na Itália, passando pelos Estados Unidos. Também ele, que foi o intérprete brasileiro de *O senhor Puntila e seu criado Mati*, revela a sua maneira de resolver o distanciamento:

Eu estudei no Actor's Studio, fiz um curso com o Strasberg de cinco meses e assisti a grandes atores representar, mas acho que tenho muito mais é da fonte onde os diretores do Actor's Studio foram beber: o método Stanislavski. Ano passado fiz uma novela na Globo baseada em *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, em que desempenhei o

papel de um velho retrógrado. Fiz esse personagem criticando-o brechtianamente e o resultado foi ótimo. Lancei mão de Stanislavski.⁵⁴

São muitos os exemplos gravitando em torno do modelo maior, Eugênio Kusnet, e por isso acredito que a conclusão já se faz necessária.

⁵³ Abílio Pereira de Almeida *et alii*, *Depoimentos V* (Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981), p. 76.

⁵⁴ Simon Khoury (org.), *Atrás da máscara I* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983), p. 139.

CONCLUSÃO

Ficou demonstrado que, na prática, Eugênio Kusnet, seus seguidores e outros atores brasileiros aplicavam com sucesso o método de Stanislavski ao criar suas personagens, inclusive nas peças épicas brechtianas.

O método psicofísico de Stanislavski ajustou-se perfeitamente para que se conseguisse o efeito de estranhamento, seguindo a concepção que Kusnet tem do seu predecessor russo.

Chego, então, à conclusão de que qualquer ator que tenha um bom treinamento da metodologia stanislavskiana, ao menos na visão que Kusnet tem dela (e já mostrei em que medida essa visão difere das demais, especialmente da de algumas correntes norte-americanas), pode chegar a eficazes resultados de interpretação nas peças épicas de Brecht ou nas peças que sigam esse modelo sem fugir ao espírito do alemão, isto é, sendo fiel ao Brecht teórico.

Em verdade, Brecht é mais dramaturgo e diretor, apesar de ter mostrado grande preocupação com o trabalho do ator. O *Pequeno organon* tem apenas quarenta páginas e são dedicadas vinte ao ator no capítulo “Estudos sobre Stanislavski”. É falso dizer que Brecht não escreveu quase nada a respeito do ator – mesmo porque quantidade nunca foi indicador de qualidade, muito menos contada em páginas.

Brecht deixou escrito o que queria que o ator executasse, mas não deu ao ator os meios para que chegasse aos resultados pretendidos, isto é, não sistematizou. A primeira grande sistematização do trabalho do ator foi feita por Stanislavski.

Às vezes, como no Berliner Ensemble, o método de Brecht podia funcionar a contento. Outras vezes, como ocorreu quando de sua permanência nos Estados Unidos, suas peças não obtinham

o resultado esperado. No encontro que teve com Lee Strasberg talvez se haja levantado uma das questões centrais para ambos, a da intensidade emocional.¹ Se nas peças de forte apelo psicológico o ator necessita exprimir os seus sentimentos no grau máximo que lhe permite o talento, nas peças épicas essa intensidade deve também ser preservada, mas fica à mercê da crítica que o ator faz à personagem.

Talvez seja este um dos grandes debates do teatro atual: a dosagem entre a transmissão de idéias e de emoções ou como atingir o espectador, no sentido de mantê-lo vivo, desperto, capaz de reflexão e crítica diante de um espetáculo, sem que isso implique desprezar o vigor da emoção verdadeira. Toda a problemática da verdade cênica se insere nesse debate.²

Sem dúvida, as respostas para a questão que Fernando Peixoto aí coloca podem ser encontradas no exemplo prático de Kusnet como ator ou professor de interpretação.

O estranhamento épico permanece como uma questão teórica em aberto, mas na prática a teoria é outra. Até mesmo no Berliner Ensemble o método de trabalho não fazia referência a aspectos teóricos. Diz Benno Besson: “O distanciamento? Uma opção meramente teórica! Eu trabalhei bastante tempo com Brecht, isto é, de 1949 a 1956, até a sua morte; e durante todo o trabalho prático não o ouvi empregar uma só vez a palavra ‘distanciamento’”.³

Mesmo sendo conhecido o fato de Brecht não teorizar nos ensaios, Martin Esslin afirma:

É surpreendente que a elaboradíssima publicação do Berliner Ensemble a respeito de seu próprio trabalho, *Theaterarbeit*, revele que

¹ Cf. Lee Strasberg, *Um sonho de paixão. O desenvolvimento do Método* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990), pp. 230-231.

² Fernando Peixoto na “Introdução” a Eugênio Kusnet, *Ator e método* (Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975).

³ Benno Besson, em *Obliques*, nº 20-21, Paris, p. 23.

a realização de um inquérito a respeito das opiniões dos integrantes da companhia tenha tornado claro que “a maioria dos atores demonstraram considerável incerteza” quando indagados se o Berliner Ensemble estava utilizando um estilo especial de interpretação!⁴

Daí se pode concluir que até no Berliner Ensemble a teoria na prática era outra.

Do fato de que Brecht não é autor de uma verdadeira sistematização do trabalho do ator não se pode, no entanto, deduzir que qualquer outra sistematização possa ser aplicada às suas peças. Resta saber se a aplicação de não importa qual metodologia do trabalho do ator vai desembocar em um resultado fiel ao Brecht teórico. No caso presente, parece-me ter ficado claro que o sistema de Stanislavski, via Kusnet, ajusta-se aos pressupostos brechtianos relativos ao ator e, portanto, pode ser utilizado como uma maneira de se chegar a boas interpretações em peças épicas de Brecht, permanecendo-se fiel ao Brecht teórico.

Também para outros dramaturgos não ilusionistas o sistema pode ser aplicado com vistas a bons resultados, como provou a experiência de Kusnet.

O ator sempre se distancia da personagem. A questão é distanciar-se mais ou menos, e isso Brecht colocou em destaque, como salientou Gianfrancesco Guarnieri no depoimento reproduzido na página 111. Kusnet soube transpor para a prática e para a teoria a sistematização reguladora dessa imponderável elasticidade emocional.

A questão prática para o ator em relação ao distanciamento épico brechtiano resume-se, portanto, aos aspectos dramatúrgico, ideológico e de encenação, perfeitamente filtrados, na metodologia stanislavskiana, pelo superobjetivo da peça, que, sobretudo se ensaiada com os princípios da análise ativa, vigorosamente apoiada na dualidade do ator, levará à interpretação épica requerida por Brecht.

⁴ Martin Esslin, *Brecht: dos males o menor*, tradução de Bárbara Heliodora (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p. 151.

Os pressupostos teóricos de Brecht, apesar de não serem uma sistematização do trabalho do ator, exigem uma maneira de atuação diferenciada, que a análise ativa está apta a ressaltar. Ela aproxima a metodologia brechtiana de Stanislavski, porque os “fatos ativantes” deixam ampla margem de escolha aos atores e ao diretor no tocante às contradições, que se tornam mais claras, e o super-objetivo evidencia-se com limpidez. Esses fatores são preponderantes nas peças épicas de Brecht, para que o emocional não se sobreponha a ponto de embaçar as idéias e retirar-lhes a clareza.

Como Kusnet, também Robert Lewis e Sonia Moore, entre outros teóricos e professores, além de Jurandir Diniz Júnior e He-loísa Machado, que escreveram sobre o trabalho de Kusnet, advogam a causa da aplicação da metodologia stanislavskiana para qualquer tipo de peça, já que o próprio Stanislavski dizia não existir um sistema e sim apenas um caminho que ajudava o ator a transmitir a “vida do espírito humano em público e em forma estética”. Essa definição de arte dramática de Stanislavski encaixa-se bem às personagens de Brecht, se nos lembrarmos que na palavra *vida* está incluída toda a contradição do ser humano em suas complexas atividades sociais no meio em que vive.

Também alguns colaboradores de Brecht admitem uma síntese de racional e emocional. Essa aproximação é defendida por uma das colaboradoras dele, Käthe Rülicke-Weiler, para quem teria chegado

[...] a uma concepção dialética entre vivência e representação. Ele qualificava – tanto para o ator quanto para o espectador – a postura emocional e a intelectual como idênticas [...]. Para Brecht não se tratava nem tão-só de conhecimento nem apenas de emoção, e sim da ação social que deve ser desencadeada no espectador.⁵

⁵ Käthe Rülicke-Weiler *apud* Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro* (Rio de Janeiro: Graal, 1992), p. 290.

Chegamos ao falso paradoxo de Kusnet, considerado, por um lado, “o mais stanislavskiano dos atores que em 1964 pisavam o palco brasileiro”,⁶ e, por outro lado, visto como

[...] o ator brasileiro que nos parece realizar melhor o ideal de distanciamento sugerido por Brecht: faz a personagem, mas destacando-lhe todos os defeitos através de uma ironia extremamente sutil. Sem cair na caricatura fácil, jamais deixa de oferecer ao público a sua perspectiva crítica sobre o papel.⁷

Kusnet seria então, ao mesmo tempo, verdadeiramente brechtiano e verdadeiramente stanislavskiano.

Retomo agora a questão que coloquei no segundo capítulo deste trabalho: haveria um ator verdadeiramente brechtiano?

A conclusão é negativa. Penso que jamais houve um ator que pudesse, a rigor, ser chamado de verdadeiramente brechtiano, ao menos a se julgar pelos resultados alcançados. Como ressalta Sábato Magaldi a propósito do Berliner Ensemble: “Alguns críticos e autores não distinguem o estilo próprio que deveria caracterizar-lhe o desempenho. Tratar-se-ia apenas de excelente interpretação, equiparável à dos grandes elencos, na forma tradicional”.⁸

Hoje, após a queda do Muro de Berlim e o desmoronamento da União Soviética, deveríamos dar razão à afirmação de Brecht: “Se o comunismo soviético não vencesse, suas obras não teriam futuro”?⁹

Não, ele estava enganado. Sua obra permanece viva e, hoje, é autor de peças tratadas como “históricas (senão clássicas)” – exatamente como nos ensinou a tratar Shakespeare ou Lenz”, no dizer de Bernard Dort.¹⁰

⁶ Armando Sérgio da Silva, *Oficina: do teatro ao te-ato* (São Paulo: Perspectiva, 1981), p. 137.

⁷ Décio de Almeida Prado, *Exercício findo* (São Paulo: Perspectiva, 1987), p. 51.

⁸ Sábato Magaldi, *Iniciação ao teatro* (São Paulo: Ática, 1985), p. 32.

⁹ Eric Bentley, *A experiência viva do teatro*, tradução de Álvaro Cabral (Rio de Janeiro: Zahar, 1967), p. 132.

¹⁰ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, tradução de Fernando Peixoto (São Paulo: Perspectiva, 1977), p. 392.

Resta saber também se há um ator verdadeiramente stanislavskiano.

A conclusão também é negativa. Penso que, se algum dia houve um ator que pôde ser chamado de verdadeiramente stanislavskiano, esse pertenceu ao Teatro de Arte de Moscou, ao tempo em que Stanislavski viveu e que tenha sido por ele dirigido. A rigor, nem mesmo os atores que trabalharam sob a direção do sócio de Stanislavski, V. I. Nemirovitch-Dantchenko, poderiam, a meu ver, ser chamados de stanislavskianos. Uma razão para isso estaria no fato de que Stanislavski não terminou de escrever aquilo que Dort chama de “seu grande projeto, o mais ambicioso que um encenador jamais concebeu: redigir uma Suma que pudesse abranger totalmente sua experiência na realização e na pesquisa. [...] Na verdade, essa Suma permanece inacabada”.¹¹ Depois de *A preparação do ator*, a Suma deveria compreender ainda, como salienta Nina Gourfinkel, ao menos sete volumes:

*O trabalho sobre a personagem, A passagem do ator ao estado criador do palco, A arte de representar (a profissão propriamente dita), A arte do encenador, A ópera e enfim, como conclusão, A arte revolucionária, tudo acompanhado de um manual de Treinamento e disciplina.*¹²

Para o rigor de Bernard Dort,

[...] o fato de o projeto ter ficado inacabado compromete o sentido dos textos que hoje nos são acessíveis. Eles se organizam segundo uma perspectiva de conjunto. Fazem parte de um Sistema e só valem enquanto peças desse Sistema. A ambição de Stanislavski era totalizante, como a dos grandes romancistas do século passado.¹³

Nesse contexto de rigor, só um homem podia dominar inteiramente o sistema: o próprio Stanislavski. Portanto, só sob sua orien-

tação precisa é que se poderia chamar um ator de stanislavskiano. Se ao longo deste ensaio mencionei interpretações stanislavskianas, é nessa ótica conclusiva de rigor que devem passar a ser entendidas.

O ator é cada vez mais solicitado a assumir responsabilidades diante da sociedade e tanto Brecht quanto Stanislavski se aproximam no sentido de lhe dar instrumentos para arcar com tais exigências profissionais. Bernard Dort observa:

Longe de transformar o ator num simples recitante, Brecht lhe dá a responsabilidade a um tempo estética e política do espetáculo. É ele, enquanto ator, isto é, como detentor de técnicas precisas, que constrói a personagem. Mas é ainda ele, enquanto cidadão totalmente participante, que apresenta essa personagem ao julgamento do espectador, que convida o espectador a se reconhecer nela, a aceitá-la e a recusá-la ao mesmo tempo.¹⁴

O que aí se diz do chamado ator brechtiano, pode-se estender ao chamado ator stanislavskiano.

É ainda Dort quem analisa a inadequada formação dos atores, que os separa em falsos “especialistas” em vez de os preparar para as necessidades que a função requer:

A oposição radical que alguns estabelecem entre um pretensão ator brechtiano, que seria apenas intelectual, e um ator segundo o Living [ou Stanislavski – acréscimo meu], que seria apenas físico [ou emocional – acréscimo meu], só faz confundir as coisas: se existe oposição, ela se situa no nível do significado de uma empresa como o Berliner Ensemble e a de um grupo (ou de uma tribo) como o Living Theater. Não ao nível das técnicas dos intérpretes, pois o ator brechtiano deve ser igualmente “físico” e representar com seu corpo [ou emoção – acréscimo meu] tanto quanto o ator do Living.¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² Nina Gourfinkel *apud* Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, cit., p. 103.

¹³ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, cit., p. 103.

¹⁴ *Ibid.*, p. 404.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 404-405.

O mesmo deve ser lembrado a respeito do pseudoparadoxo razão e emoção. Kusnet foi lúcido quando alertou para o fato de que

[...] o teatro atual escolheu a coexistência em cena do ator-cidadão com o personagem. O que varia é a “dosagem” dessa coexistência: em muitos casos, ela é ostensivamente física, exterior; em muitos outros, é quase puramente emocional, espiritual. O exemplo típico da coexistência é o teatro épico de Bertolt Brecht. A própria estrutura de suas peças exige que o ator, enquanto representa o papel, comente, apresente e julgue o seu personagem.¹⁶

As diferenças entre Brecht e Stanislavski relativas ao ator situam-se no plano dramático, no plano ideológico e nos procedimentos de encenação, como acredito ter sido explicitado. O encontro se dá em um plano elevado de exigência, referente ao ator. Para Stanislavski não existe uma técnica de formação do ator. Tudo se dá como uma experiência contínua, sempre em fluxo, e suas regras não podem ser nunca definitivamente fixadas. Segundo Dort,

[...] o Sistema é o meio para o ator passar da condição de indivíduo absolutamente alienado por seu trabalho à condição de homem inteiro – mais homem mesmo que os demais homens, pois, nessa operação, adquire um poder sobre aquilo que Stanislavski denomina o subconsciente.¹⁷

Brecht entende que seus pressupostos têm como objetivo “fazer do teatro um meio que ajude o homem a dominar-se e a dominar o mundo”.¹⁸ Para tanto necessita, na representação de suas peças épicas, de atores que tenham o domínio de si e um poder sobre si, em uma linhagem semelhante à do ator Eugênio Kusnet, que, dessa maneira, pôde assumir a contento a responsabilidade de ser

¹⁶ Eugênio Kusnet, *Ator e método*, cit., p. 18.

¹⁷ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, cit., p. 111.

¹⁸ Gerd Bornheim, *Brecht: a estética do teatro*, cit., p. 252.

“a personagem central de *Marat-Sade*, (que) não é nem Marat nem Sade, mas simplesmente o Diretor do Asilo”.¹⁹

Kusnet conhecia o “caminho” para chegar a uma interpretação antilusianista e soube indicá-lo a seus seguidores. Brecht diz que, na cena final de *Mãe Coragem*, “o superobjetivo do quadro é: permaneceu cega ao fato de que seu comércio com a guerra lhe custou todos os seus filhos, e ela se apressa para voltar ao ‘comércio’, isto é, à guerra”.²⁰ Para o diretor de *Mãe Coragem*, esse é o superobjetivo; porém, para a atriz que representar Anna Fierling, conhecida pelo apelido de Mãe Coragem, a questão tem outros componentes. Ao mesmo tempo que se necessita de uma atriz consciente do horror que é a atitude da personagem – de onde se extrairá a crítica a essa mesma atitude –, é necessário que a atriz tenha, nesse momento, as preocupações da personagem com seus respectivos pensamentos e visualizações, obedecendo à lógica de sua ação física que “a apressa para voltar ao ‘comércio’, isto é, à guerra”.

Esses caminhos que co-atuam – a compreensão intelectual, a identificação e o estranhamento, convivendo de forma harmônica não só entre atores e personagens mas também entre palco e platéia – é que possibilitam o encontro de Brecht e Stanislavski. “Palco e platéia não mais coincidem no que diz respeito a uma verdade revelada: suas revelações são reguladas pelo *Verfremdung*, que ao mesmo tempo é identificação e distanciamento, alienação e desalienação”.²¹

Eu diria mesmo que o estranhamento brechtiano parece se dar também entre a teoria e a prática. Ele se repete ainda entre o palco e a platéia, como se fosse posto em abismo, escapando ao fechamento que a definição propõe. A via que Kusnet propõe por intermédio do método de Stanislavski é um caminho, mas um caminho

¹⁹ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, cit., p. 402.

²⁰ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 2. Textes français de Jean Tailleur et de Edith Winkler* (Paris: L'Arche, 1979), p. 194.

²¹ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*, cit., p. 327.

sendo percorrido, um caminho que cada um constrói a cada vez e que nunca está pronto para que dele se faça um mapa.

Para Brecht e Stanislavski, em relação ao ator, deve-se levar em conta que qualquer conclusão será parcial diante da abertura e abrangência dos pressupostos dos dois artistas.

Reencontro Brecht e Stanislavski em uma utopia, a de um teatro plenamente adulto. “Entendamos por isso uma atividade criadora responsável na qual, reproduzindo imagens e sentimentos, o homem também se faz a si mesmo.”²²

E é nessa confluência que o ator pode transitar de maneira sereno-dolorosa e também plenamente adulto-infantil, servindo-se dos ensinamentos stanislavskianos para criar ricas personagens, não só das peças épicas de Brecht, como de outros dramaturgos antiilusionistas – herança maior que Eugênio Kusnet nos deixou em vida e obra.

²² *Ibid.*, p. 112.

GLOSSÁRIO

Conceitos de Stanislavski/Kusnet utilizados nas obras *Ator e método*, *Iniciação à arte dramática* e *A criação de um papel*:

Ação. A palavra *ação* e o verbo *agir* fazem parte da terminologia teatral desde os tempos mais remotos. *Drama* em grego significa ação. *Ópera*, usada em todas as línguas com o significado de “drama musicado”, vem do verbo operar, ou seja, agir. *Ator*, “agente do ato, o que age”, é usado em quase todas as línguas como sendo “homem que representa em teatro, cinema, etc.”. A uma parte de peça teatral não se chama de “capítulo” e sim de “ato”.

Na vida real, a ação é sempre contínua e ininterrupta. Cada momento presente tem suas origens no passado e seus objetivos no futuro. A frase de Stanislavski: “O nosso *hoje* é apenas o resultado do movimento do nosso *ontem* em direção ao nosso *amanhã*” define bem a mecânica da ação contínua tanto na vida real como em cena. Os atores deveriam preocupar-se muito menos com a ação do momento do que com a ação anterior e posterior, porque a ação do momento se realiza automaticamente se o ator realmente exerce a ação contínua.

A ação tem sempre e simultaneamente dois aspectos: ação interior e ação exterior, ou seja, ação mental (pensamentos, visualizações e, conseqüentemente, emoções) e ação física (mímica, gestos, falas).

Não existe ação sem um objetivo, mesmo quando este for não ter objetivo nenhum.

A ação obedece sempre à lógica, por mais diferentes que sejam as circunstâncias ou as personagens; como, por exemplo, a lógica da ação de um louco.

Acontecimentos. Na análise do texto, ainda em fase de tomada de contato com ele, Eugênio Kusnet propunha sua divisão por acontecimentos. Acontecimentos eram para ele “fatos ativantes” que catalisavam instantes da trama, funcionando como elementos de propulsão para os atores.

Kusnet comenta: “Para que os ‘fatos ativantes’ possam realmente servir de propulsores, a divisão da peça em ‘acontecimentos’ deve ser motivada muito menos pela mudança das ‘situações’ do que pelas alterações que sofrem as ‘necessidades’ do personagem. O diretor deve descobrir os momentos em que mudam as intenções e os objetivos do personagem e, exatamente no momento de mudança, interromper a cena, dando início a um trecho novo”.

Análise ativa. Metodologia de trabalho do final da vida de Stanislavski que engloba o método das ações físicas. Os ensaios começam com um breve aproximar-se do texto e, em seguida, os atores partem para a improvisação. As cenas são divididas em acontecimentos, detectados por mudanças determinadas no rumo da história: pode ser uma tomada de posição diferente, um “clima”, a entrada de alguma personagem que desvie o rumo da ação, etc. Os atores improvisam, mas não de forma totalmente livre, pois o objetivo é chegar, com o decorrer dos ensaios, ao chamado texto “em conserva”, o texto definitivo. Para isso colabora o diretor que compara a improvisação com cada palavra do texto, até que se chegue a uma identidade. É necessária uma certa experiência com esse tipo de procedimento para que se aja com a criatividade e a liberdade típicas da improvisação e, ao mesmo tempo, o limite imposto, que é chegar ao texto do autor. Com essa metodologia o ator tem a impressão de ser ele mesmo o autor do texto, de tal maneira este fica impregnado em todo o seu ser. Para o ator, esse procedimento é totalmente orgânico.

Assimilação. No processo de assimilação paulatina o ator aceita as correções do texto por ele improvisado, pouco a pouco, não por imposição, mas em sucessivas discussões depois de cada improvisação, cedendo à lógica e à qualidade do texto da peça. Por esse processo o ator chega à sensação de ser o co-autor do texto e o aceita como se fosse dele próprio.

Atenção (círculos de). A *atenção cênica* é um dos elementos do método de Stanislavski. O ator faz funcionar sua atenção interessando-se pelos objetivos (necessidades) da personagem como se fossem dele próprio. Para suscitar esse interesse o ator deve selecionar, por meio da sua atenção cênica, detalhes da visualização que possam mais facilmente excitar a sua imaginação e assim atraí-lo para a ação.

Certas características da visão física humana contribuíram para a idéia desse elemento. O olho abrange um campo de visão de quase 180 graus.

Constata-se isso estendendo-se os braços para a frente e depois lentamente afastando-se as mãos uma da outra, com o olhar sempre para a frente. As mãos começam a desaparecer da vista quando a linha dos braços está quase reta. Nessa posição, quem prestar atenção às mãos deixará de enxergar o que tem à frente, e se prestar atenção ao que está à frente deixará de ter a visão das extremidades. Isso prova que se podem manobrar os círculos de atenção da visão física; assim também se podem manobrar os círculos de atenção na visualização teatral.

Circunstâncias propostas. Para os atores, esse termo significa a verdade, a realidade da vida da personagem nas situações que o autor da obra dramática propõe. Não se trata da verdade da vida real e sim da “verdade cênica”, especificamente teatral, como o é a *fé cênica*. A mesma verdade da vida real, ou seja, a realidade objetiva, pode ser interpretada e apresentada por dois artistas de maneira muito diferente, sem que essa diferença prejudique a “verdade artística”, ou a realidade subjetiva de cada um deles. Os famosos cavalos fogosos de Delacroix, assim como o cavalo mutilado de Picasso em *Guernica*, são diferentes para cada artista e diferentes do cavalo real, mas isso não impede que aceitemos a “verdade artística”, ou a realidade subjetiva dos dois pintores.

O problema do ator, assim, consiste em descobrir nas *circunstâncias propostas* a sua verdade artística. A insuficiência de conhecimentos das circunstâncias propostas pode levar os atores muito longe do conteúdo da peça; por outro lado, o excesso de detalhes, embora úteis em si, é capaz de preocupar demais o ator e cercear a sua liberdade de ação.

Contato com o ambiente. Nunca deixamos de estar em contato com o ambiente na vida real, por meio dos nossos cinco sentidos. Seria inconcebível a falta desse contato e comunicação, porque o ambiente nunca nos falta. Já no teatro o ambiente é criado pelos que fazem o espetáculo, e cabe ao ator manter com ele o contato e a comunicação. O ator Tomaso Salvini fazia isso quando, já vestido e maquiado, andava pelos cenários desertos do espaço em que daí a pouco estaria agindo como Otelo.

Contravontade. Tendo em conta o *objetivo da ação*, deve-se estabelecer não apenas o que a personagem quer que aconteça, o que representa a sua vontade, mas também o que ela não quer que aconteça – ou seja, a sua contravontade. Esse confronto do objetivo da ação é de grande importância no trabalho do ator: cria a luta interior da personagem e representa a base da dialética da vida, da natural contradição do espírito humano.

Dualidade. O ator, embora às vezes chegue a levar as emoções da personagem às últimas conseqüências, nunca perde o contato com a realidade objetiva (palco, atores, cenários e principalmente espectadores) e não precisa ter medo de perder o controle da sua ação cênica. Disse Nemirovitch-Dantchenko, companheiro de trabalho de Stanislavski: “O ator em cena, quanto mais sincera e profundamente vive a desgraça da personagem, tanto mais sente a alegria de sua criação. E essa alegria de maneira nenhuma diminui a intensidade e a paixão de sua desgraça”.

Emoção. O ponto culminante de todos os anseios de um ator é a comunicação puramente emocional, isto é, a comunicação em que o espectador constata e sente a presença de muitas emoções contraditórias, em seu limite máximo de intensidade.

Fala. O que importa na arte do teatro não é somente o sentido das palavras que o ator pronuncia em cena. Os sons, a combinação dos sons que formam a palavra também são de enorme importância no trabalho do ator: quanto mais expressiva for a palavra pelas peculiaridades de seus sons, tanto mais contribuirá ela para a expressividade da ação. A fala é uma forma de ação (externa) e os atores ganham muito estudando suas particularidades.

Fé cênica. A fé à qual Stanislavski se referia, embora tenha de ser absolutamente sincera, é uma fé específica. Ela mantém o senso da realidade objetiva sem que isso impeça a sinceridade dos sentimentos que cria. O termo “fé cênica” pode ser traduzido como “estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos”. Se o ator conseguir tomar atitude pessoal perante essa situação e esses objetivos imaginários, sentirá vontade de agir no lugar da personagem.

Improvisação. O espírito de improvisação está presente em todos os períodos do trabalho com uma peça, desde que o ator adquira a capacidade de conceber sempre com surpresa a ação preestabelecida, como se ela fosse inesperada. Esse espírito de improvisação nunca perturba nem prejudica a harmonia do espetáculo, porque todos os atores são acostumados a improvisar sem nunca perder de vista os objetivos comuns e, por isso, sempre improvisam dentro dos limites preestabelecidos. Isto é, dentro das circunstâncias propostas. Após a estréia é rara a montagem que dê liberdade de improvisação aos atores em relação à ação externa (movi-

mentos e falas), mas a improvisação será sempre possível no que se refere à ação interna (visualização e subtexto) das personagens.

Instalação. Para R. G. Natadze no livro *A imaginação como fator do comportamento* (1972), “instalação é estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação”. Para conseguir a instalação (estado de prontidão) ao realizar qualquer espécie de trabalho – seja ele utilitário ou artístico –, o homem deve usar a imaginação no sentido de (1) estabelecer a situação em que se encontra e (2) fixar as necessidades que deve satisfazer.

Se o homem for um lavrador, a instalação lhe possibilita realizar uma ação dentro da realidade objetiva; se for um artista, possibilita-lhe realizar uma ação proveniente do seu mundo subjetivo. A diferença entre um e outro consiste na natureza das situações e das necessidades. No primeiro elas são reais; no segundo são imaginárias.

Numa situação imaginária, a instalação só pode surgir quando o artista toma atitude em relação ao imaginado como se este fosse real. Por exemplo: sempre olhando para a frente, o ator descreve o que “vê” a personagem – uma paisagem com bosques, lagos, etc. Não obstante a percepção da situação real (a platéia) que é contrária à situação imaginária (paisagem), o ator consegue a instalação, isto é, a *fé cênica* na realidade da situação imaginária.

Irradiação. A existência dos meios físicos de comunicação do ator é evidente para o espectador: gesto, palavra, atitude corporal, mímica. Mas a existência dos meios mentais e espirituais só pode ser constatada pelo espectador por meio do efeito que lhe causam. Exemplo: um ator faz uma cena de costas para a platéia, em absoluta imobilidade, e, apesar disso, transmite com grande intensidade sua vida interior.

Ao efeito desse estado psíquico do ator sobre o espectador Stanislavski chamava *irradiação*. Ele dizia: “Parece que dos olhos e de todo o corpo sai uma espécie de tênues fios luminosos que atingem o espectador”.

Leitura “em branco”. Na abordagem inicial do texto, ou seja, em sua primeira leitura à mesa, Kusnet pedia que se fizesse dele, na totalidade, uma leitura “em branco” ou “neutra”, sem interpretação. Os atores/leitores saíam dessa abordagem ainda sem conhecimento seguro de nuances do texto, iniciando-se nele de forma apolínea para chegar depois ao dionisíaco

pretendido. Utilizamos o termo dionísíaco aqui, como no livro, em oposição a racional, apolíneo; portanto, sem que nos remetamos a Wagner, Artaud e outros, como comumente o termo sugere.

Lógica. Na análise das *circunstâncias propostas*, um dos problemas para o ator consiste em descobrir a verdade artística da personagem. E um dos componentes dessa verdade é a lógica determinada pelas características dessa personagem. Kusnet cita o exemplo de um exercício segundo o qual o ator faz uma personagem que pede certa quantia elevada de dinheiro emprestado – e está receosa de ver o pedido negado. Para manter a lógica da personagem, ela não pode parecer muito calma ao pedir o empréstimo. Diz Kusnet: “O personagem não deve esconder sua excitação, mas inventar uma razão plausível para justificar seu nervosismo. Por exemplo: uma grande oportunidade comercial que ele perderia se não conseguisse o dinheiro imediatamente”.

A *leitura lógica* faz parte também dos exercícios do ator para facilitar seu trabalho. Kusnet explica: “Qualquer texto literário serve para esse fim. Basta que antes de ler uma determinada frase você se pergunte: ‘O que é que o autor quis dizer com isso?’. Responda e na base da lógica da resposta aceite a intenção, o objetivo do autor”.

O uso da lógica deve começar logo nos primeiros estudos gerais da situação e dos objetivos e continuar necessária e obrigatoriamente até o mínimo detalhe. Basta errar na lógica de um pequeno ponto para arruinar a cena inteira.

Método das ações físicas. É o procedimento que Stanislavski propôs a seus atores para ensaiar uma peça, em substituição à metodologia anterior, por longas leituras de mesa. Com as ações físicas, após uma breve leitura do texto, passa-se à improvisação, obrigando o ator a agir no lugar da personagem de forma total, isto é, com seus pensamentos, visualizações e também com sua movimentação, falas e som. O que se busca é o objetivo da ação, fincado com firmeza na lógica, sendo que a emoção só deve surgir como *resultado* espontâneo.

Monólogo interior. Da mesma forma que o texto de uma obra dramática é criação exclusiva do dramaturgo, o monólogo interior é obra exclusiva do ator que assume o papel. Esse monólogo só pode ser criado espontaneamente, isto é, através de uma improvisação da ação da personagem de acordo com as *circunstâncias propostas*.

O monólogo interior é “o pensamento da personagem”, que não deve ser confundido com o pensamento pessoal de quem faz o papel, o ator. O verdadeiro monólogo interior só pode ser estabelecido depois do uso dos elementos necessários, culminados pelo “mágico *se fosse*”.

Kusnet faz uma pequena distinção entre “monólogo interior” e “falas internas”. O primeiro nunca deve ser completamente conscientizado. Durante todo o trabalho do ator, ele sempre continua tendo certos elementos indefiníveis conscientemente, como imagens inexplicáveis, fragmentos de sons ou de cores, exclamações, visões vagas. Esses elementos representam pontos de contato do ator com o seu subconsciente. Mas a parte do monólogo interior chamada falas internas pode e deve, segundo Kusnet, ser materializada, isto é, transformada em frases exatas, estruturadas conscientemente. Monólogo interior é o nome que os seguidores de Stanislavski deram ao subtexto.

Objetivo. A ação cênica pressupõe sempre a existência de um objetivo. Assim como na vida real a necessidade estimula a atividade do homem em uma determinada situação, em teatro o objetivo da personagem estimula a imaginação do ator e o induz a agir dentro das circunstâncias da obra dramática.

Não existe ação sem objetivo. Quando agimos é sempre para conseguir alguma coisa, porque sempre desejamos alguma coisa. Mesmo quando temos a certeza de nada querer, é provável que *queiramos não querer*, isto é, rejeitamos qualquer vontade. Mas, nesse caso, a intenção de não ter vontade torna-se um objetivo.

Quanto mais complexo for o objetivo da personagem, tanto mais facilmente será despertada a imaginação do ator.

Personagem. O ator age no palco em nome da personagem; por isso ele aceita como seus tanto a situação em que a personagem se encontra quanto os objetivos de sua ação. Mas para começar a agir no lugar da personagem é necessário, em primeiro lugar, estabelecer com a máxima clareza quem é a personagem, quais são as suas características. Como ela é? Boa, má, jovem, velha, inteligente, burra? Onde ela vive e para que vive? E, principalmente, o que ela quer?

Se fosse. Termo do sistema de Stanislavski, é muito significativo por empregar o condicional. Kusnet observa: “Stanislavski foi freqüentemente acusado de procurar impor ao ator a aceitação total da realidade da vida do

personagem, aquela mística metamorfose do ator em personagem. O próprio Bertolt Brecht fez essas acusações. Mas, se isso fosse verdade, Stanislavski usaria no seu Método o termo 'Eu sou' e não 'Se eu fosse'. Esse condicional presume a aceitação simultânea da realidade ('eu, o ator que sou') e do imaginário ('o personagem que eu, o ator, poderia ser'). Stanislavski chama esse *se fosse* de "mágico", porque ele quase automaticamente desperta a vontade de agir. No final da vida Brecht reformulou seu pensamento em relação a Stanislavski, chegando a encontrar em espetáculos do mestre russo muitos momentos de distanciamento crítico.

Alguns exercícios para experimentar a sensação ao usar o mágico *se fosse* devem ser antecedidos por pensamentos como: 1) de que maneira eu me comportaria ao atravessar uma rua, se fosse cego?; 2) que faria eu se fosse pai (ou mãe) de uma menina raptada e estivesse levando o dinheiro do resgate?; 3) que pensaria eu se estivesse acompanhando de longe o enterro de uma pessoa muito querida?; 4) se eu, extremamente cansado, fosse obrigado a divertir alguém, como contaria uma piada?

Subtexto. Para Stanislavski, o significado desse termo é: "a vida do espírito humano do personagem, que o seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto". O subtexto resulta do uso de todos os elementos do Método que o intérprete do papel tenha empregado no seu trabalho com o texto: elaboração das *circunstâncias propostas*, *visualização* com os seus *círculos de atenção*, o "mágico *se fosse*", a visualização das falas, etc. Stanislavski dá a idéia do mecanismo do subtexto por meio de uma imagem: a assimilação dos elementos do Método pelo ator deve criar no seu subconsciente "correntes subaquáticas, enquanto na superfície do rio corre o texto da peça". De maneira mais prática para o cotidiano do ator, pode-se simplificar o significado de subtexto dizendo: "É tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento do personagem antes, depois e durante as falas do texto". Subtexto é sinônimo de monólogo interior para os seguidores de Stanislavski.

Superobjetivo. É o objetivo último, principal da personagem - todas as ações têm um objetivo; a soma dessas ações resulta no superobjetivo. Brecht refere-se ao superobjetivo algumas vezes como supertarefa.

Visualização ativa. Ao manobrar os círculos de atenção na visualização mental, o ator vê de maneira concreta o que lhe é oferecido nas *circunstâncias propostas*. Ele pode desse modo ver-se agindo no lugar da persona-

gem. Não se trata da simples contemplação da ação alheia, e sim de "se ver" agindo dentro das circunstâncias visualizadas.

A capacidade de usar a visualização é primordial na arte do teatro, pois equivale à capacidade de usar a imaginação, sem o que nenhuma arte existe. Os exercícios de visualização devem tornar-se parte integrante da vida inteira do ator - devem transformar-se em ginástica diária de imaginação.

Visualização das falas. Refere-se à visualização ativa aplicada por uma personagem às falas das outras que com ela interagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Stella. *Técnica da representação teatral*. Tradução de Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- ALMEIDA PRADO, Décio de. *Teatro em progresso. Crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.
- _____. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil, experiência e influência*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BESSON, Benno em *Obliques*, nº 20-21. Paris.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRANDO, Marlon & LINDSEY, Robert. *Brando. Canções que minha mãe me ensinou*. Tradução de J. M. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Estudos sobre o teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Écrits sur le théâtre 2. Textes français de Jean Tailleur et de Edith Winkler*. Paris: L'Arche, 1979.

CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DINIZ JÚNIOR, Jurandir. *A emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP. São Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 1990.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

JACQUOT, Jean. "The serpent". Création par l'Open Theatre Ensemble. Em *Les voies de la création théâtrale n° 1*. Paris: CNRS, 1978.

JOUVET, Louis *et alii*. Em DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Nord-Sud, 1949. Anexos.

KHOURY, Simon (org.). *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Introdução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975, lançado em 1976.

_____. *Iniciação à arte dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. *Introdução ao método da ação inconsciente*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1971. Coleção Boletins, n° 1.

LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1962.

LIMA, Reynúncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, 1980.

MAGALDI, Sábato. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

_____. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. & VARGAS, Maria Thereza. "Cem anos de teatro em São Paulo IV", em *O Estado de S. Paulo*, Suplemento do Centenário, n° 56, 17-10-1976. Em LIMA, Reynúncio Napoleão de. *Teatro Oficina: da encenação realista à épica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, 1980.

MACHADO, Maria Heloísa P. T. *Eugênio Kusnet: l'acteur et la technique dans le théâtre brésilien*. Tese de doutorado apresentada à Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III UFR d'Études Théâtrales, Cinématographiques et Audiovisuelles et de la Communication. Spécialité: Théâtre. Paris, 1988.

MILLER, Arthur. *Uma vida*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MOORE, Sonia. *O sistema de Stanislavski*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: apostila da EAD/USP, s/d.

MORENO, J. L. *O psicodrama*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1990.

NATADZE, R. G. *A imaginação como fator do comportamento*. Trechos traduzidos por Eugênio Kusnet. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, Arquivo Multimeios.

OLIVIER, Laurence. *Confissões de um ator*. Tradução de Áurea Brito Weissemberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA DE ALMEIDA, Abílio *et alii*. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Unicamp/Edusp/Perspectiva, 1993.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A criação de um papel*. Prefácio de Robert Lewis; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *A construção da personagem*. Prefácio de Joshua Logan; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A preparação do ator*. Prefácio de Martim Gonçalves; tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Manual do ator*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Coleção Opus 86.

STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão. O desenvolvimento do "Método"*. Tradução de Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ADLER, Stella, 54-55

AGRIPPINO DE PAULA, José, 100

ALMEIDA PRADO, Décio de, 16, 106,
111-112

ANTUNES FILHO, 93

ARAP, Fauzi, 107

ARBUSOV, Aleksei, 93, 96, 99

ARCO E FLEXA, Jairo, 108

ARISTÓTELES, 27, 40-41, 47, 58

ARTAUD, Antonin, 130

ASLAN, Odette, 77

AUTRAN, Paulo, 16, 32-33, 79

AVELAR, Geraldo, 15

BANDEIRA DUARTE, 15

BARDI, Lina Bo, 34

BARDI, Pietro Maria, 93-94

BARRETO LEITE, Luísa, 15

BECKER, Cacilda, 15, 17, 103, 105

BECKETT, Samuel, 37

BESSON, Benno, 116

BETHENCOURT, João, 16

BOAL, Augusto, 16, 28, 32, 79

BOLLINI CERRI, Flaminio, 105

BORGHI, Renato, 107, 110, 111

BORNHEIM, Gerd, 45, 47-51, 75, 86

BRANDO, Marlon, 54-55

BRECHT, Bertolt, 17, 19, 20-25, 28,

31-37, 39-53, 57-78, 81, 89, 91,

98-100, 102, 104-110, 115-119,

121-124, 132

BRECHT, Stefan, 36

BUSCH, Ernst, 45

CABRAL, Sadi, 15, 17, 105

CAMARGO, Joracy, 15

CARDOSO, Sérgio, 105

CARVALHO, Ênio, 81

CARVALHO, Jarbas de, 15

CARVALHO, Joel de, 34

CATTAN, Benjamin, 105

CHAGAS, Walmor, 99

CHAIKIN, Joseph, 98

CHIARINI, Paolo, 40

CORRÊA E CASTRO, Cláudio, 99

D'AVERSA, Alberto, 16, 33

DAMASCENO, Luís, 112

DANEGGER, 61-62

DELACROIX, Eugène, 127

DELLA COSTA, Maria, 105

DIDEROT, Denis, 81

DINIZ JÚNIOR, Jurandir, 88, 118

DOBAL, Renato, 34

DORMIEN KOUDELA, Ingrid, 37

DORT, Bernard, 111, 119, 120-122

DÜRRENMATT, Friedrich, 102, 105,
107, 111

EKMAN, Paul, 88

ÊSQUILO, 43

ESSLIN, Martin, 116

FAUSTA, Itália, 15

FAVERO, Carminha, 100-101

FERNANDES, Millôr, 32

FERREIRA, Anita, 15
 FERREIRA, Bibi, 14
 FERREIRA, Ítala, 15
 FIALDINI, Rômulo, 93
 FIGUEIREDO, Guilherme de, 15
 FRANCIS, Paulo, 105
 FREUD, 90-91
 FRISCH, Max, 102, 106
 FUSER, Fausto, 35

 GESCHONECK, 61-62
 GIDALI, Marika, 100
 GONÇALVES, Martim, 100, 105
 GORCHAKOV, 20, 69
 GORKI, Maksim, 28, 103-104
 GOURFINKEL, Nina, 120
 GRIBOYEDOV, 68
 GROTOWSKI, Jerzy, 34
 GUARNIERI, Gianfrancesco, 111-112, 117
 GUERRA, Ademar, 93
 GUILLEMIN, 39
 GUINSBURG, Jacó, 16

 HELENA IGNEZ, 100
 HOMERO, 39
 HOMOLKA, Oskar, 45
 HUSTON, John, 55

 IMPÉRIO, Flávio, 34
 IONESCO, Eugène, 37

 JAEGER, Werner, 41
 JARDEL FILHO, 56, 112
 JOÃO ANTÔNIO, 110
 JOUVET, Louis, 81

 KAZAN, Elia, 55
 KELLY, Celso, 15
 KNEBEL, Maria, 20

KUSNET, Eugênio, 17-20, 22, 25, 27-29, 31, 35-38, 54, 57, 70, 75, 77, 81-89, 91-110, 113, 115-119, 122-125, 129-131

 LACERDA, Carlos, 15
 LANGHOFF, Mathias, 24, 66
 LEÃO, Ester, 15
 LENNER, Dorothy, 17, 93-94, 99-100
 LENZ, Jakob, 119
 LEWIS, Robert, 57, 118
 LOGAN, Joshua, 74
 LORRE, Peter, 45

 MACHADO, Aníbal, 15
 MACHADO, Heloísa, 89, 118
 MACHADO, Maria Clara, 16-17
 MACIEL, Luiz Carlos, 33, 39, 41, 46, 49, 52
 MAGALDI, Sábado, 16, 36, 41, 43-44, 105, 109, 119
 MAGALHÃES JÚNIOR, R., 15
 MAGNO, Pascoal Carlos, 13-15
 MAGNO DE CARVALHO, Sofia, 15
 MALAKOVSKI, 37
 MARTINEZ CORRÊA, José Celso, 19, 28, 34, 99, 109
 MESQUITA, Alfredo, 16-17
 MICHALSKI Yan, 34, 108, 110
 MILLER, Arthur, 55
 MONROE, Marilyn, 55-56
 MOORE, Sonia, 74, 118
 MOREIRA, Álvaro, 15
 MORENO, J. L., 89, 91, 101

 NAPOLEÃO DE LIMA, Reynúncio, 34, 109
 NATADZE, R. G., 83-84, 87, 129
 NEGRI, Suzana, 15
 NEHER, Carola, 45

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, V. I., 86, 120, 128
 NICOL, Madalena, 16
 NUNES, Celso, 32
 NUNES, Mário, 15

 OLIVIER, Laurence, 56
 OSTROVSKI, 60

 PAIS BRANDÃO, Fiamma, 49
 PALLOTTINI, Renata, 27, 39
 PATIÑO, Antônio, 15
 PATITZSCH, Peter, 23
 PAVÃO, Ary, 15
 PEIXOTO, Fernando, 35, 111, 116
 PEVTSOV, I., 83, 87
 PICASSO, Pablo, 103, 127
 PLANCHON, Roger, 112
 POLLONI, Sandro, 105
 PORTO, Paulo, 15

 RANGEL, Flávio, 32-33
 REZENDE, Luís Fernando de, 93-94, 99
 RIBEIRO, Manoel, 93
 RICCOBONI, François, 81
 RICCOBONI, Luigi, 81
 RIEFENSTAHL, Leni, 52
 RIZZO, Eraldo, 17-19, 22-23, 25, 93
 ROCHA, Glaucê, 15
 ROSENFELD, Anatol, 16, 37
 RÜLCKE-WEILER, Käthe, 118

 SAINTE-ALBINE, Rémond de, 81
 SALVINI, Tomaso, 127
 SANTA ROSA, Tomás, 14-15
 SERREAU, Geneviève, 41
 SHAKESPEARE, William, 33, 40, 119
 SILVA, Armando Sérgio da, 103-104

SILVEIRA, Beto, 93
 SILVEIRA, Miroel, 15
 STANISLAVSKI, Konstantin, 15, 17-25, 27-28, 31, 33, 35, 37-38, 44, 53-78, 81-83, 86-93, 97-99, 101-102, 105-113, 115, 117-118, 120-126, 128-132
 STOCKLER, Maria Esther, 100
 STRASBERG, Lee, 54-57, 104, 112, 116
 STREHLER, Giorgio, 112
 STROHEIM, Eric von, 106
 STROWSKI, Fortunat, 13

 TCHEKHOV, Anton, 27
 THOMAS, Gerald, 112
 TOPORKOV, 20

 VAKHTANGOV, 54, 65
 VALENTIN, Karl, 39
 VAN JAJA, 110
 VARGAS, Maria Thereza, 109
 VENDRAMINI, José Eduardo, 106
 VERÍSSIMO, Érico, 112
 VIANA FILHO, Oduvaldo, 17
 VIEIRA DE MELLO, Renato, 15
 VIGNATI, Roberto, 93

 WAGNER, Richard, 130
 WANDERLEY, Eustógio, 15
 WEIGEL, Helene, 24, 45, 62, 65, 67, 110
 WEISS, Peter, 102, 106
 WEKWERTH, M., 40
 WILDER, Thornton, 16
 WILSON, Robert, 36

 ZAMPARI, Franco, 16
 ZIEMBINSKI, Zbigniew, 13, 15